

دكتور عبث القادر القط

الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر

١٩٧٨

دار النهضة العربية
للطباعة والنشر
بيروت ص.ب ٧١١

الأستاذة الوعدية في الشعر العربي المعاصر

دكتور عبد القادر القط

الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر

١٩٧٨

دار النهضة العربية
للطباعة والنشر
بيروت - ص.ب. ٧٤٩

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

تمهيد

كان التقاء الحضارة العربية الاسلامية بالحضارة الاوربية الحديثة أعنف هزة أصابت الوجدان العربى منذ أن أصابه الركود إبان القرون الطويلة من الحكم العثمانى * وحين التقى الممالك على صهوات خيولهم المطهية بجنود نابليون فى عدتهم ونظامهم ، أواخر القرن التاسع عشر ، لم تغن عنهم سيوفهم ولا أسلحتهم العتيقة شيئاً ، وأدركوا – وأدرك معهم العرب فى مصر والشام – أنهم يعيشون عهداً قد انقضى ويواجهون حضارة جديدة ، لعلهم قد اتصلوا بها من قبل على نحو أو آخر ، لكنهم لم يدركوا مدى ما بلغته من تقدم فى العلم والثقافة والمدنية حتى اصطدموا بها فى ذلك اللقاء الحرى غير المتكافئ *

على أن العرب سرعان ما أفاقوا من صدمتهم بفضل ما بقى فى نفوسهم من عراقة الحضارة ، وما ظل لديهم من بعض أمجاد التراث ، فبدأوا ينظرون فى وضعهم نظرة واعية جديدة ، متلمسين فى تلك الحضارة وذلك التراث عوناً على المواجهة . باحثين فى الحضارة الاوربية الوافدة عما يمكن أن يلائم حياتهم ويضعهم على بداية الطريق نحو نهضة جديدة ، دون أن يناقض جوهر قيمهم الدينية والروحية والاجتماعية *

وهكذا بدأت فى وقت واحد مع حركة إحياء لبعض ألوان من التراث العربى ، وحركة اقتباس لبعض ثمار الحضارة الاوربية فى العلم والفكر والأدب والسياسة والاجتماع ومظاهر المدنية الحديثة * وظهرت – بعد أن خفت قبضة الأتراك على مصر ، برحيل الحملة الفرنسية وقيام دولة محمد على – طبقة من المثقفين ، بعضهم ممن أعادوا دراسة التراث بروح عصرية نسبية ، وبعضهم ممن جمعوا بين التراث وثمار الحضارة الاوربية فى العلم والأدب والثقافة بالاتصال المباشر أحياناً ، وعن طريق النقل والترجمة أحياناً أخرى *

وأخذ وجه الحياة العربية يتغير بالتدرج وتزداد الصلة بين أرجائه وتبدو على سطحه قضايا مشتركة ، وإن اختلفت فى درجتها ومقدار وعى الناس بها ومشاركتهم فيها ، من قطر إلى قطر . وكان منها ما يتصل بالتوفيق بين أحكام الدين ومقتضيات الحياة الحديثة ، ومنها ما يرتبط بالوان من التطور الاجتماعى فى نظم التعليم وطبيعة الحياة المدنية ووضع المرأة ، وأخرى تنظر فى نظم الحكم وأساليب السياسة ، وغير ذلك مما يكاد يمس الحياة فى جميع جوانبها . ولم يكن من المقبول أن ينذ العرب قيمهم وتقاليدهم لياخذوا فجأة بكل ما واجهتهم به الحضارة الأوروبية من قيم وتقاليدهم ، ولم يكن من اليسور التمييز الجلي بين ما يمكن أن يلائم طبيعة حياتهم ، وما يمكن أن يصيبها بالبلبلة والتمزق أن هم اخذوه اخذا متعجلا دون تعحيص .

وهكذا واجه المثقف العربى منذ البداية مرحلة انتقال جسيم تتميز بالصراع والتناقض . وزاد من حدة هذا الصراع أن اللقاء بين الحضارة العربية والحضارة الأوروبية قد تم فى جو من الغزو والتسلط وضع المثقف العربى فى موقف يتمزق فيه بين تطلع الفكر الى المعرفة وثورة الوجدان على القهر .

ونشأ عن هذا اللقاء القائم على الصراع شعور قومى جديد أحس فيه العربى عن وعى بالانتماء إلى وطن ترتبط عزته بعزته وتشده إلى أبنائه وأصر التراث والدين واللغة والمصير فى مواجهة ذلك الغازى الجديد . وقد كان هذا الشعور القومى قد ضعف فى نفوس العرب إبان الحكم التركى الطويل واستعاضوا عنه بالإحساس بالانتماء إلى « وطن » إسلامى كبير ، على اختلاف ما يضم من شعوب وما يلحق العرب فيه من مظالم وما يفرض عليهم من تخلف يناقض روح الاسلام وتعاليمه .

وهكذا لم يعد الشعور بالوطن ، أمام الغزو الأجنبى وفى غمرة حركات التحرر والاستقلال مجرد شعور فطرى من المرء بأول أرض ، مس جلده ترابها ، أو حنيناً وجدانياً محضاً إلى ذكريات و « مآرب قضاسها الشباب

هناك « كما يقول ابن الرومي ، بل أصبح إلى جانب هذا معنى سياسيا وفكريا ووجودا اجتماعيا واقتصاديا يرتبط فيه الكيان العام بذات الفرد وتمتزج فيه المصلحة المادية بمثل عليا من الحرية والعزة والحياة الكريمة . ولم تكد تشرف بدايات القرن العشرين حتى كانت ملامح هذا التطور قد اتضحت ، ومواقف هذا اللقاء قد تبلورت ، وغدا المثقف العربي في غمرة من صراع متعدد الجوانب بين القديم والجديد ، في الاجتماع والمياسة والقومية والأخلاق ، والأدب والفن .

كان هناك صراع عنيف مع الاستعمار الأوربي ، في مصر والعراق مع الانجليز ، وفي الشام والمغرب العربي مع الفرنسيين ، وفي ليبيا مع الايطاليين . وشهد الوطن العربي ثورات استقلال متتابعة في مصر والعراق وسورية ، كما خاض حروب مقاومة طويلة في ليبيا والمغرب العربي .

وكان هناك تطور اقتصادي نمت في ظله الطبقة الوسطى بعد أن خفت عنها قبضة النظام التركي ، واخذ الاقتصاد العربي يحاول أن يصمد أمام الغزو الاقتصادي الأوربي ويفيد من علمه وخبرته ؛ وتطور فكري نمت خلاله حركة الترجمة والتأليف والصحافة والتعليم في مصر والشام ، وغيرهما من الأقطار العربية على اختلاف في الدرجة والزمن ؛ وكذلك تغيرت كثير من الأوضاع الاجتماعية وأساليب الحياة في المدينة ، وتبدلت الأزياء والعمارة والمدرسة والبيت وغير ذلك مما يؤثر في سلوك الناس ويبدل قيمهم ويدفع بهم إلى عالم جديد .

ولعل مما يصور احساس الناس بجسمامة ذلك التطور في الحياة حينذاك ، تلك الفكرة التي بنى عليها المولى كتايه المعروف « حديث عيسى بن هشام » ففيه يبعث أحد الباشوات من القرن التاسع عشر فيهبط الى القاهرة « الجديدة » ويشاهد ما طرأ على حياة الناس فيها من تغير يصيبه بكثير من العجب والذهول ، ويدفع به إلى كثير من المفارقات والمواقف المخرجة ، النابعة من اختلاف ما كان قد عاش عليه من قيم خلقية وسلوك

اجتماعى ، وما يشهد من قيم جديدة وسلوك حديث • والفكرة دليل على إحساس الناس فى ذلك الوقت الباكر بأن حياتهم قد تغيرت تغيرا كبيرا باعد بينها وبين الحياة فى القرن التاسع عشر ، واتخذت أسلوبا جديدا ، قد نراه نحن الآن قديما ، لكنه كان حينذاك وثبة واسعة نحو الحضارة الحديثة •

وفى ظل ذلك التطور المتد من ناحية ، وغمرة ذلك الصراع الحاد من ناحية أخرى ، نشأت طائفة من الأدباء بلغت حدا طيبا من الثقافة والوعى ، وتفتح وجدانها على هذا العالم الجديد بكل ما أتاحه للفرد من شعور بذاته ظل مفقودا أمدا طويلا أبان الحكم التركى حتى ردت المعرفة والحرية النسبية والتطلع إلى المشاركة فى السكاف من أجل الاستقلال القومى والرقى الحضارى • والتقت هؤلاء الأدباء - من شعراء وقصاصين وكتاب - إلى وجدانهم ، يرقبون من خلاله عالمهم المتغير ويعبرون عن تجاربهم الفردية ومشاعرهم الذاتية بأساليب فيها كثير من الحدة العاطفية والخيال الجامع والصور المستحدثة والمعجم الجديد •

وليسست الذاتية ولا التجارب العاطفية شيئا جديدا على الشعر العربى ، بالطبع • لكننا نفرق بين المواطن الإنسانية العامة التى لا يكاد يخلو منها أدب إنسانى فى أى عصر من العصور ، و « العاطفية » التى تمثل موقفا خاصا من الحياة والطبيعة والمجتمع وتغلب على أدب مرحلة من المراحل فى مجتمع من المجتمعات حتى تتخذ صور « الظاهرة » المشتركة بين طائفة من الأدباء ، سواء فى طبيعة التجربة أو صور التعبير عنها • ولعل « الحركة العذرية » فى الشعر الأموى هى أقرب ألوان الشعر العربى إلى الشعر الوجدانى الحديث ، وإن اختلفت عنه باختلاف العصر والقيم الاجتماعية والتقاليد الفنية وغير ذلك مما يطبع الأدب بطابعه الخاص •

وقد جرى العرف عند كثير من الدارسين على أن يسموا هذا الاتجاه الوجدانى فى شعرنا العربى الحديث « بالحركة الرومانسية » مستعيرين هذا المصطلح الأوروبى ، لما لمسوه من وجوه شبه عديدة بينه وبين تلك الحركة • فى دواعى نشأتها وصوره أدبها •

ولا سبيل إلى إنكار وجوه الشبه تلك ، لكن هناك مع ذلك وجوها من الخلاف تقضى بأن نعدل عن تلك التسمية إلى تسمية تكون أقرب إلى طبيعة الشعر العربى الحديث وما أحاط بنشأته من ظروف محلية خاصة وما تحقق فيه من قيم فنية مميزة . فقد جاءت الحركة الرومانسية فى الأدب الأوروبى تعبيراً عن مرحلة حضارية انتقل فيها المجتمع الأوروبى من نمط من أنماط الحياة إلى نمط جديد يناقضه ويكاد يضع حداً حاسماً بين عالمين مختلفين ، فى أعقاب الانقلاب الصناعى وحروب نابليون . وقد شمل التحول كل مظاهر الحياة فى السياسة والاجتماع والأخلاق والمنية والأدب والفن ، وانتقل الأدب من مرحلة عرفت « بالكلاسيكية الجديدة » إلى مرحلة عرفها الناس باسم « الرومانسية » .

أما التغير الذى طرأ على المجتمع العربى فلم يكن - برغم جسامته - على هذا النحو من الحسم والشمول ، بل ظل محصوراً إلى حد كبير فى أبناء الطبقة الوسطى وبخاصة المثقفين منهم ، وظل ارتباط هؤلاء بالتراث ومصادر الدين واللغة ينزع بهم إلى شيء من المحافظة يحد من استجابتهم التلقائية لدواعى التحول الجديد .

والحق أننا لو استعرضنا طبيعة التحول الحضارى فى المجتمع العربى منذ ذلك الحين حتى اليوم ، لرأينا أنه ما زال بعد على هذا النحو من البعد عن الشمول والحسم - على اختلاف فى الدرجة ما بين قطر وآخر من أقطار الوطن العربى . فالأسرة العربية ما زالت - فى الأغلب - تضم أجيالاً ثلاثة يتجاوز الخلاف بينهم ما يكون من خلاف طبيعى بين جيل وجيل ، إلى بون كبير فى التفكير والسلوك والأخلاق والمذنية بحيث يمكن أن نرى فى كل جيل من الأجيال الثلاثة ممثلاً لمرحلة زمنية بعينها . وما زال الفرق بين الريف والمدينة يتجاوز ما يكون من تباين تستدعيه طبيعة كل من البيئتين وإن اشتركتا فى إطار حضارى عام ، حتى لتمثل كل بيئة مجتمعاً يكاد يكون مستقلاً فى قيمه وأخلاقه ومستواء الحضارى والمذنى . بل إن الأحياء فى

المدينة الواحدة تختلف فيما بينها هذا الاختلاف الكبير ، كما تختلف شوارعها
فى بعض الأحيان • فقد ينعطف المار من شارع عصرى ليجد نفسه فى أزقة
تنقله إلى نمط بعيد كل البعد عن مظاهر الحياة الحديثة فى الشارع الكبير •

لذلك « تعايشت » كثير من الاتجاهات الأدبية فى الوطن العربى مع أن
كلا منها يمثل مرحلة حضارية يعينها ، وظلت الكلاسيكية والكلاسيكية
الجديدة والرومانسية والواقعية تعيش جميعها جنباً إلى جنب وإن غلبت
إحداها حسب طبيعة المرحلة والعصر •

ولهذا أثرتنا أن نعدل عن مصطلح « الحركة الرومانسية » إلى الاتجاه
الوجدانى ، وإن تسمنا أحيانا فاستخدمنا المصطلح الأوربى كلما اقتربت
طبيعة الشعر أو موقف الشاعر من طبيعة الرومانسية الأوربية اقتربا يائن
بأستخدامه • فنحن - مع ما أبدينا من « تحفظ » - لا نستطيع أن ننكر وجوه
الشبه العديدة بين الحركة الرومانسية والاتجاه الوجدانى فى شعرنا
الحديث • وإذا كانت الذاتية ومواجهة التحول الحضارى هما محورا الأدب
الرومانسى الأوربى ، فقد كانتا محور الحركة الوجدانية فى الشعر العربى
الحديث كذلك ، وإن اختلفتا ، كما ذكرنا ، فى العمق والشمول •

وليس من قبيل المصادفة أن الأدباء العرب المحدثين قد تجاهلوا الاتجاه
الواقعى فى الحركة الأوربية ، وقد كان سائدا حينذاك ، وارتدوا إلى الوراء
ليقتبسوا عن طريق الترجمة والاحتذاء من نتاج الحركة الرومانسية فى
نظريتها وتطبيقها بعد أن كان عهد ازدهارها قد انقضى منذ سنين • ذلك لأنهم
قد وجدوا فى الأدب الرومانسى وطبيعة المرحلة التى ازدهر فيها صورة - وإن
اختلفت فى بعض ملامحها ودرجتها - لما يعانون من صراع بين القديم
والجديد ومن إحساس حاد بالذات ومن تطلع إلى المشاركة فى تطور المجتمع
الجديد •

وما كانت الواقعية لتصلح تعبيراً عن هذا الوجدان المبلبل أمام مرحلة

انتقال معقدة سريعة يصعب رصدها ورسم تفصيلاتها وانتقاء نماذج بشرية وأنماط اجتماعية منها ، كما يفعل الأدب الواقعي في مجتمع قد استقرت قيمه واتضحت معاييره . فالواقعية وليدة مجتمع قد تجاوز مرحلة الانتقال إلى حياة ثابتة تتطور ببطء غير ملحوظ يسهل معه ملاحظتها ومراقبة سلوك أفرادها وبنائهم النفسي ودقائق المجتمع الذي يعيشون فيه ، على حين يواجه الأديب في المجتمع المتحول عالما دائما بالتغير يستعصى على الملاحظة الثابتة ويصعب الاهتمام إلى وجه الحق والسلامة فيه ، فيعدل عن رصد واقع العالم الخارجى إلى التعبير عن « وقع » هذا المسالم على وجدانه هو ، ويصبح الوجود الباطنى للأديب الرومانسى هو الوجود الحقيقى عنده لتلك المظاهر الخارجية التى لا تثبت على حال ، والتى تنطوى فى كثير من الأحيان على المفارقة والتناقض .

لذلك يستبدل الأديب الرومانسى بالنظرة العقلية المتزنة فى الأدب الكلاسيكى ، والنظرة الناقدة الراصدة فى الأدب الواقعى ، ذلك الجيشان العاطفى الذى يزخر به وجدانه المبلبل أمام ذلك العالم المتغير فى الخارج ، المشدود فى وجدانه بين التراث والعصرية والماضى والحاضر . ويتجاوز هذا الوجدان فى التعبير الفنى منطق العقل فيقيم علاقات جديدة بين الأشياء عن طريق الخيال البعيد والاستخدام الجديد للألفاظ واللغة وأساليبها .

وقد رمى كثير من الدارسين ذلك الأدب الوجدانى - لما لمسوا فيه من مظاهر خاصة لذلك الصراع والبلبلة - بالمصلبية والتشاؤم والشك فى طبيعة الحياة والناس ، والفرار منهم إلى الطبيعة النقية ، عجزا منهم عن « التكيف » أمام مقتضيات التحول الحضارى الكبير .

والحق أن الحركة الوجدانية - شأنها فى ذلك شأن كل حركة أدبية كبيرة تمثل مرحلة انتقال حضارى - ما كان يمكن أن تكون على هذا النحو من السلبية التى تفقدها مبرر وجودها ووظيفتها بوصفها عاملا مهما من عوامل التغير ومظهرا فنيا من مظاهر التعبير عن طبيعته . وكل حركة من

هذا اللون لا بد أن تقوم على مبادئ إيجابية تمثل مقتضيات المرحلة التي استدعت نشأتها بعد أن أصبحت قيم المرحلة القديمة السابقة غير قادرة على البقاء وغير صالحة له .

والحركة الوجدانية حركة إيجابية تقوم في جوهرها على فرحة الفرد باكتشاف ذاته بعد أن ظلت ضائعة مقهورة في ظل عهود طويلة من الجهل والتخلف والظلم ، وتقوم على اعتزاز هذا الفرد بثقافته الجديدة وعييه الاجتماعي وحسه المرفه وتطلعه الى المثل الانسانية العليا من حرية وكرامة وعدالة وعفة ، وعشق للجمال والكمال ونفور من القبح والتخلف . وقد حملت هذه الحركة - من الناحية الفنية - عبء التجديد والخروج من أسر الأنماط الشعرية القديمة المكررة على مر العصور ، وابتكار « صيغة » شعرية حديثة يمتزج فيها التراث بالمصرية وتكتسب فيها الألفاظ دلالات حديثة وقدرة جديدة على الإحياء كانت قد فقدتها في الصيغ النمطية التقليدية ، وتقوم فيها الصور الشعرية على مفهوم فني حديث ينتفع بالنظريات الجديدة في الأدب والفن والموسيقى واللغة .

والحق أنه يمكن أن يقال إنها أكبر حركة تجديد شهدها الشعر العربي في تاريخه الطويل ، لا يمكن أن يقاس إليها تجديد العسذريين ولا أصحاب الموشحات . فبرغم ما قام به العذريون من تجديد عظيم في التجربة والمعجم والصورة الشعرية ، ظلوا بالضرورة مشدودين إلى تراثهم السابق في الشعر الجاهلي محدوين بظروف العصر وما يأتين به من مدى في التجديد . وأما أصحاب الموشحات فقد عنوا بالشكل الخارجي للموشحة عناية جنت على الانطلاق في بناء الصورة الشعرية واستخدام اللغة وجعلت الموشحة في كثير من الأحيان أقرب الى البناء الهندسي منها إلى الإبداع الشعري . لذلك ظل أثرها محدودا في الشعر العربي ولم تأخذ عند الشعراء مكان القصيدة التقليدية .

وإذا كنا نؤكد على الجانب الإيجابي لتلك الحركة الشعرية الكبيرة ،

فإن ذلك لا يعنى إنكار وجوها السلبية • على أن كثيرا من هذه الوجوه هى فى حقيقتها احتجاج وجداني على بعض ما عجز الشاعر الوجداني عن إدراكه إدراكا عقليا واعيا ، أو رفض لما لم يستطع أن « يتكيف » معه من أوضاع كانت ما تزال تتأرجح بين القديم والجديد ، فى صورة غائمة لا سبيل إلى تبين الحق والسلامة فيها ، إلا فى بعض الحالات المترشّية عند بعض هؤلاء الشعراء • ومهما يكن من أمر هذه المظاهر السلبية فإننا نود أن نعكس المنهج المتبع فى دراسة تلك الحركة فنلتفت فى المحل الأول إلى دورها فى مرحلة الانتقال الحضارى ونفسر جوانبها الأخرى تفسيراً يقرّرها بلا تعسف إلى طبيعة الحركات الأدبية الكبرى ووظيفتها الإيجابية •

والحق أن الدارسين حين ينسبون تلك السمات إلى الأدب الرومانسى يغفلون ما بين أدباء الحركة الواحدة من فروق فى المزاج والثقافة والبيئة الشخصية ، ويتخذون من تلك السمات دليلا على طبيعة الحركة وأدبها على اختلاف ألوانه • غير أننا لو خالصنا من تلك النظرة المألوفة الشاملة ، لأدركنا أن الأدباء الوجدانيين – والرومانسيين – يختلفون فيما بينهم اختلافا كبيرا فى الموقف والفن ، فليس وردزورث وبيرون وشسيلي وكيتس – من الرومانسيين الإنجليز – سواء فى طبيعة التجربة الشعرية وفى الصورة الفنية ، وليس على محمود طه وإبراهيم ناجى والشابى والتيجانى يوسف بشير وإيليا أبو ماضى وإلياس أبو شبكة وغيرهم من الوجدانيين العرب صورة مكررة فى موقف كل منهم من الحياة والطبيعة والمجتمع وفى التعبير الفنى عن ذلك الموقف • فقد نجد عند أحدهم التفاتا ملحوظا إلى الطبيعة ، وعند آخر انشغالا واضحا بالحب ، وعند ثالث نظرة اجتماعية أو كونية أو أخلاقية غالبية • وقد نرى فى أسلوبهم الفنى توازنا بين القديم والجديد أو ثورة عنيفة على التقاليد الفنية ، أو تأثرا بأساليب وافدة أو ابتكارا ذاتيا يربط فيه الشاعر بين التراث وروح العصر الحديث •

وقد قرى نفوس الكثيرين أن الاتجاه الوجداني – أو الرومانسى –

يرتبط بموضوعات بعينها ، كالطبيعة والحب • ولا يمكن أن ينكر دارس جنوح أصحاب هذا الاتجاه نحو التجارب العاطفية ومشاهد الطبيعة ، لكننا نود أن نقرر أن التجربة في ذاتها لا تصنع أدبا رومانسيا أو كلاسيكيا أو واقعيا ، أو منتعيا إلى غير هذه من المذاهب الفنية ، وإنما يتحقق ذلك الانتماء بطبيعة موقف الشاعر من موضوعه وأسلوب تعبيره عنه ، أي بالتصور في الموضوع، والصورة في الشكل • فكل موضوع يمكن أن يكون في ذاته مجالا لتجربة واقعية أو رومانسية حسب تصور الأديب له وموقفه منه وتعبيره الفني عنه • وليست الطبيعة والحب يجديدين على الشعر العربي ، لكن الجديد فيهما عند شعراء الحركة الوجدانية أنهما يمتزجان بوجودان الشاعر امتزاجا يكاد يتحد فيه الوجود الخارجي بالوجود الداخلي ، فتحمل التجربة دلالات أرحب من الدلالات المألوفة في التجربة العاطفية التقليدية ، ويصبح للشعر مستويان أحدهما مرتبط بحدود التجربة في الواقع الخارجي والآخر ناطق بأشواق الإنسان العامة وإحساسه بالكون والحياة والمجتمع • وليس كل شعر وجداني على هذا النحو بالضرورة ، ولا يعني ذلك أيضا تجاهل التجربة الذاتية العاطفية أو الاستهانة بذلك المستوى الأول للقصيدة ، فالشعراء الوجدانيون يتفاوتون في ذلك حسب موهبة كل منهم واتجاهه الفني وطبيعة تجربته وموقفه العام من الحياة والناس • ونستطيع أن نجد شبيها لذلك في حركة الشعر العذري التي هي نظير الاتجاه الوجداني في الشعر الحديث •

ومن دوران التجربة حول الذات وانطلاق الصورة الفنية من الوجدان يتسم الشعر الوجداني بسمات فنية عرف بها ، من ميل إلى الصور الخيالية والتجسيم والالفاظ الشعرية المحملة بدلالات شعورية غير مقيدة بمعاني مادية مجبودة ، مما نرجو أن يكون موضع دراستنا في هذا الكتاب •

ويعني الدارسون عندنا عناية ظاهرة « بموضوع » الشعر الوجداني فيحللون ما يتضمنه من معان نفسية وأخلاقية ومواقف حضارية وغير ذلك مما يتصل بمضمون الشعر أكثر من اتصاله بصورته الفنية • ومثل هذه العناية شيء مشروع تبرره طبيعة ذلك الشعر ، لكنها تظل عديمة الجدوى

إذا لم تقتزن بدراسة فنية وافية للأداء الشعري وما تحقق فيه من مقومات خاصة • وليس من المجدى فى مجال الدراسة الفنية أن يكتفى الدارس - كما هو معهود فى كثير من تحليلنا للشعر - بنثر القصيدة أو أبيات منها والإشارة المارضة إلى بعض مظاهر فنية تردّه فى الغالب إلى الحديث مرة أخرى عن المضمون ، ولا تقوم على استقرار مفصل فى محاولة للكشف عن ظواهر كلية وراء « جزئيات » التصوير والتعبير •

ونستطيع هنا أن نشير إلى بعض الظواهر الكلية فى شمسعر هؤلاء الوجدانيين تنبع من طبيعة العصر والتجربة وانصهار الأفكار فى وجدان الشعراء حتى تستحيل إلى إحساس مشبوب ، مرجئين التفصيل إلى الدراسة التطبيقية •

فالشاعر الوجدانيّ يرقب بوجدانه مجتمعا مشدودا بين أطراف القديم ومشارف الجديد • وهو لهذا مجتمع ملئ بالمتناقضات إلى حد يتجاوز التناقض الطبيعى فى مجتمع مستقر • والشاعر - إلى جانب ذلك - يشعر شعورا عاما بما تنطوى عليه نفسه هو من تناقض بين الرغبة والمثل الأعلى ، والإرادة والقدرة ، والانجذاب نحو الماضى والاندفاع نحو المستقبل •

لذلك تكثر « المقابلة » فى أشعار هؤلاء الوجدانيين فتكون محورا لكثير من صورهم الشعرية وتعبيرا عن إحساسهم الحاد • وقد تكون تلك المقابلات عميقة مركبة ، وقد يكتفى الشاعر منها بمقابلات يسيرة لفظية - كالمعهود فى الشعر العربى القديم •

على أن يقظة وجدان الشاعر وتفتحه على ما حوله يدفع بالشاعر - داخل تلك المقابلات - إلى استقصاء الصورة الشعرية الواحدة وبنائها على كثير من الأجزاء المتماثلة التى تكون فى تكاملها ذات إحياء واحد • فإذا أراد - مثلا - أن يقابل بين كآبته وفرحة الطبيعة من حوله - استقصى مظاهر الكتابة المادية والنفسية فى أجزاء متمثلة مقاربية الدلالة ، ثم قابل بينها

وبين صورة مستقصاة أخرى لمظاهر الجمال والسعادة فى الطبيعة • وهكذا تجمع الصورة الشعرية الوجدانية - فى كثير من الأحيان - بين التناقض والتماثل مما •

ولما كان إحساس الشاعر الذاتى يلون صوره بلونه الخاص ويبعد به عن الأنماط الموضوعية للمألوفة فى الشعر الكلاسيكى ، فقد كان عليه أن يبتدع لنفسه معجما شعريا جديدا يعتمد - فى الأغلب - على اللفاظ « شفافة » إن صح هذا التعبير ، ترتبط بإحياءات نفسية ووجدانية عديدة أكثر من ارتباطها بدلالات مادية محدودة • ويختلف الشعراء الوجدانيون فى هذا المجال بمقدار سيطرتهم على اللغة ومعرفتهم بالتراث ، وحسب إحساسهم المصرى بإيقاع الالفاظ ودلالاتها ورموزها • فمنهم من يجنح إلى استخدام المعجم الشعرى الوجدانى المألوف عند بعض الوجدانيين القدماء كالشعراء العذريين مع لسات عصرية تقيم توازنا بين العراقة والحداثة ، ومنهم من ينتقى طائفة بعينها من الالفاظ يخلع عليها دلالات جديدة ويتخذ منها رموزا على احاسيسه وموقفه من الطبيعة والحياة والمجتمع ، بحيث يخلب على أسلوبه طابع التجديد والابتكار والحداثة الظاهرة • وتختلف الصورة الشعرية عند هؤلاء الشعراء ، فتكون أحيانا « بسيطة » يعتمد فيها الشاعر على ما فى معجمه وإيقاعه وبناء عبارته من إحياء بصدق العاطفة وحرارة الإحساس ، وتكون أحيانا مركبة حافلة بمجازات مبتكرة تصل أحيانا إلى حد التجسيم •

ومن هذا التناقض والتماثل اللذين أشرنا اليهما ، ومن ارتباط التجربة الشعرية عند هؤلاء الشعراء ، بلحظة وجدانية واحدة ، أو « موضوع » واحد ، تكتسب الصورة الشعرية كثيرا من التماسك وتقوم بين اجزائها صلات معنوية أو لفظية تشد بعضها إلى بعض •

ومن الأفكار السائدة عن هؤلاء الشعراء أنهم عدلوا عن إطار القصيدة القديمة إلى القصيدة القائمة على نظام المقطوعة • والحق أنهم قد راوحوا بين

النسقين وكان أغلب شعرهم - وبخاصة في المراحل الأولى - في إطار القصيدة التقليدية . لكنهم استطاعوا في كلا النظامين أن يحققوا ذلك التماسك الذي أشرنا إليه ، وتلك السمات الفنية التي ذكرناها ، فأصبحت القصيدة في الإطار التقليدي ذات مسحة عصرية غالبية في معجمها وعباراتها وبناء صورها .

ولما كان الاتجاه الوجداني قد بدأ مع حركة الإحياء التي ردت إلى الشعر العربي ما كان قد فقده من لمسات وجدانية ذاتية ، ثم نما مع حركات التجديد حتى ازدهر منذ العقد الثالث من هذا القرن حتى نهاية الحرب العالمية الثانية ، وبدأ بعد ذلك في التراجع أمام تيار الواقعية الجديد ، فقد قسمنا دراستنا إلى أربع مراحل : الأولى حركة الإحياء وامتدادها العصري عند شوقي وحافظ ونظرائهما في الوطن العربي ، والثانية حركة الريادة والتجديد ، والثالثة فترة الازدهار والنضج ، ثم المرحلة الرابعة عند جيل من الشباب وطائفة من الشعراء بدأوا بداية وجدانية وانتهى أغلبهم إلى اتجاه واقعي في « الشعر الحر » .

المرحلة الأولى

حركة الأحياء .. وعودة الذاتية

حركة الإحياء .. وعودة الذاتية

أفاض الدارسون الحديث عن حركة الإحياء في الشعر العربي وأسبابها الفكرية والاجتماعية والسياسية ، والحضارية بوجه عام ، وليست غايتنا أن نعرض لتلك الحركة بكل تفصيلاتها بل نود أن نبين من جوانبها ما يتصل بالتمهيد للحركة الوجدانية في شعرنا الحديث .

ومن المعروف أن بوادر التطور الحضاري في الوطن العربي قد بدأت على نحو ملحوظ منذ أن اتصل العرب بالحضارة الأوربيية الحديثة إبان الحملة الفرنسية على مصر والشام والسنوات التي تلتها . ومنذ ذلك الحين بدأ العرب يفتنون فطنة وإعية عن طريق المشاهدة والمقارنة -إلى ما أصاب حياتهم من تخلف في العهود التركية ، وإلى ما حققت النهضة الأوربية من تقدم بعيد ، وراحوا يحاولون التزود بمعارف تلك الحضارة الجديدة ويأخذون بما أخذ به الأوربيون من أسباب في بناء نهضتهم الحديثة .

وتجد الأمم نفسها مدفوعة بحكم طبيعة الوجود الانساني الممتد بين الماضي والحاضر والمستقبل إلى أن ترجع إلى ماضيها وتراثها تستمد منهما ذخرا لمنهضتها الجديدة بعد عصور التخلف أو الركود الطويلة . وكما لجأ الأوربيون إلى تراثهم الاغريقي والروماني القديم يلتمسون فيه ذخرا ينتقمون به في بناء نهضتهم الحديثة ويربطون به بين حاضرمهم وماضيهم ، عاد العرب إلى تراثهم في الفكر والأدب والثقافة يفتشون فيه عن قيم تصلح أن تكون بداية لنهضة جديدة ، جامعين إلى ذلك النظر من جديد في حياتهم الروحية-ملتسمين في منابع دينهم الأولى - خلال حركات الإصلاح - ما يحقق التوازن بين طبيعة الحياة القديمة ومقتضيات الحياة في المجتمع الحديث .

وكان الشعر - كما هو معروف - قد انتهى منذ أواخر العصر العباسي

حتى ذلك الحين إلى درك من الضعف لا سبيل إلى خلاصه منه والعودة من جديد إلى طريق الفن الصحيح إلا بالاهتداء إلى نقطة بدء صالحة للسير على ذلك الطريق . وهكذا بدأ الشعراء بالتدريج يعودون إلى أساليب الشعر العربى القديم فى عصور ازدهاره ناظرين إلى ما كان منها أقرب فى روحه ولغته إلى طبيعة العصر الحديث . وكان العصر العباسى وبعض جوانب من العصر الأموى أقرب تلك العصور إلى تلك الطبيعة وأصلحها لتلك البداية المنشودة ، وإن ظل الشعراء مع ذلك يستمدون من الشعر الجاهلى بعض قيمه وتقاليده التى غدت تراثا للشعر العربى على مر العصور .

وقد أتاحت للشعر حينذاك موهبة كبيرة وضعته على أول الطريق إلى النهضة الحديثة هى موهبة محمود سامى البارودى ، وإن سبقه بعض الشعراء الذين مهدوا له السبيل ، وعاصره آخرون فى بعض أرجاء الوطن العربى لعل أبرزهم إبراهيم اليازجى (١٨٤٧ - ١٩٠٦) ومحمد سسييد حبيبى (١٨٥٠ - ١٩١٥) .

على أن دور اليازجى يقتصر فى هذا المجال على بلوغ بعض ما فى الشعر العربى القديم من سلامة العبارة ومتانة الأسلوب وجهارة الإيقاع ، لكنه يفتقد فى جملة تلك اللامسات الذاتية التى تكسبه شيئا من « الطرافة » أو العصرية أو ترتفع به إلى مستوى يتجاوز مجرد محاكاة القديم . ولعل أقرب نماذج إلى التوفيق - فى ذلك الاطار التقليدى الغالب - قوله من قصيدة بعنوان « الزهرة » (١) :

قف بى نحى رباها أيها الحادى
فتلك أيباتنها فى عوده الوادى
قد خيمت باللولى القربى ، ضاربة
عليه اطنسايبها ، من غير أوتاد

(١) نوايغ الفكر العربى - الشيخ ابراهيم اليازجى من ٤٥ .

مقيمة ، لم تُقم إلا على سفر
ما ينقضى بين تأويب وإسعاد
تمشى الهوينى كما مر النسيم ضحي
فى هودج من شعاع النور وقاد
يحجب البعد سيماها ، فإن قربت
صبت دلالا فزادت غلة الصادى
يسارق الطرف عين الشمس منظرها
فالشمس من دونها حلت بمرصاد
حتى إذا هجعت فى ليلها ظفرت
منها الميرون بلمح الميسم البادى
فنبئنا ، رعاك الله ، جارتنا
بل أنت سوخ لنا من عهد ميلاد (١)
قد انقطعنا فما إن بيننا صلة
ولا سبيل للاح ولا حادى
ولم يكن بيننا سد وقد خربت
أيدى الفضا دون لقيانا بإسداد
ما إن ينالكم للبرق منطلق
ولا يقرب منكم سير منطاد

أما الشاعر العراقى محمد سميد حبيبى فهو كذلك شاعر تقليدى يحاكي القديم محاكاة تنقصها الموهبة وتغلب عليها روح الصنعة فى العصور المتأخرة ، من تتابع التشبيهات المستهلكة والجناس المتكلف والأوصاف المألوفة والمبالغة المرسفة فى إطار من شعر المناسبات و « الإخوانيات » لا صلة له بوجودان الشاعر . ويمكن أن يتخذ الدارس من أية قصيدة فى الديوان نموذجا لذلك التقليد، إذ يكاد يكون صفة مشتركة بينها جميعا ، على اختلاف فى الدرجة . ويعود اختفاء ذاتية الشاعر إلى طبيعة موهبته من

(١) جاء فى هامش المختارات من شعر ليازجى : السوخ الذى ولد على اثره ولم يولد بينهما .

ناحية ، وإلى حياته التى خلت من الأحداث ومضت فى طريق رتيب هادئ ،
سواء فى تحصيل العلم أو فى تدريسه .

ومن نماذج التقليد عنده قوله فى مطلع قصيدة قالها (مهننا سدره
الروضة الحيدرية) (١) :

لُحْ كوكبا وامش غصنا والتفت ريمًا
فإنَّ هَـدَاكَ اسمُها لم تَعْلَمِ السَّيِّمِ
وجه أغر وجيد زانه جيّد
وقامة تفجّل الخطيِّ تقويمًا
يا من تجلّ عن التمثيل صفوته
أأنت مثلت روح الحسن تجسيمًا ؟
نطقت بالشعر سحرًا فيك حين بدا
هاروتُ طرفك يُنشئ السحر تعلّمًا
فلو رأتك النصارى فى كنائسها
مصوّرا ربّعت فيك الأقانمًا !
إذا سـفـرتْ تولى المتقى صنما
وإن نظرتْ توقى الضيفم الريمًا
من لى بالئى نعيمى بالمعذاب به
والحب أن تجد التعذيب تنعيمًا
لو لم تكن جنة الفردوس وجنته
لم يسقى الرقيق سلسالًا وتسنيما
لقى الوشاح على خصر توهمه
فكيف وثّج بالمسرتيِّ موهومًا !
ورج أحصاف رمل فى غلاته
يكاد ينفذ عنها الكشح مهضومًا

إنّ ألم الحجل ساقيه فلا عجب
فقد شكى من دقيق الدرز تاليم
الرف والساق ردّا مشيه بهرا
والدرع منفذة والحجل مفصوما

وليس الدارس في حاجة إلى الإلحاح على بيان مظاهر التقليد في هذه الأبيات واعتماد الشاعر فيها على التشبيهات المألوفة للمتابعة المبتسرة، كما في البيت الأول ، والمبالغات المسرفة في صورة من الصنعة اللفظية الواضحة ، كما في قوله :

لو لم تكن جنّة الفردوس وجنته
لم يسقنى الريق سلسالا وتسنيما

والأوصاف التقليدية للجمال القائمة أيضا على المبالغة ، في حديثه عن دقة الخصر وامتلاء الساقين وغير ذلك من الأوصاف التي تذكرنا بأمثالها من الشعر العباسي حين غلبت عليه عند بعض الشعراء تلك المبالغات الموقوتة .

ويعتمد الشاعر - كما هو واضح - على الجناس المألوف أيضا في قوله « جيد زانه جيد » قامة تخجل الخطي تقويما ٠٠ فإن عداك اسمها لم تعدك السيماء » .

على أن ديوان الشاعر يبدأ بمجموعة كبيرة من الموشحات كان من الممكن - لطبيعة الموشحات العاطفية وإطارها المرن - أن تخرج بالشاعر من دائرة التقليد الضيقة إلى شيء من شعر الوجدان ، أو إلى النظر بشيء من الأصالة في أمور الحياة والطبيعة والنفس الإنسانية ، لكنه بعض فيها هي الأخرى على طريقته في المحاكاة ، فيقول مثلا في مقاطع من إحدى موشحاته (١) :

بحر جود في ورود أو صدور
عبّ حتى جاز أوكار النسور
تفرق الشعري به وهي العبور
وتسامى سمكا فيه التسمك
سائقا موده لم يأجن

عقد العلم له تاج الفخار
ولكم طاوله قسرم فخار
أين شهب الليل من شهب النهار
فليخض بأنه ليس هنالك
وليبرج للحضيض الأوهن

لا تقسمه في نكاه بايام
وبمعن كرما ، إذ لا يقاس
خالص التبر بقطر أو تماس
هل ترى التاج كنعل أو شراك
أم منا الشمس كلي انكن

وليس الدارس في حاجة إلى بيان ما في هذه المقاطع من تجنيس
مصطنع ومقالبات متكلفة وتشبيهات مألوفة و « نظم » بعيد عن روح
الشعر .

ونستطيع أن نضم إلى اليازجي والحبوبي - وإن تأخر عنهما قليلا -
الشاعر العراقي المولد والنشأة ، المصري الإقامة والوفاة عبد الحسن
الكاظمي (١٨٦٥ - ١٩٢٥) ، وهو شاعر قديم النزعة مقلد في معجمه
وصوره وإيقاعه ، لا يكاد يجد القارئ في شعره أي إحساس بالحدثة أو
روح العصر . ومن نماذج نزعته التقليدية قوله من قصيدة بعنوان « بدور
فضلك ما لهن أقول (١) » :

لك فى الحشاشة يا أُميم مقبلُ
ربيع أغر ومزل ماهبولُ
عونان ، عيني والغُزاد ، على دمي
من لى به ؟ والقاتل المقتول !
فعلى أسـيـل خـدود أرام النقا
أُمت نفوس العاشقين تسيل
يميل كأن عهدها يقـدودها
معقودة فتميل حيث تميل
من كل ماطلة لوت دتـانـهـا
كيف التقاضى والغريم مطول ؟
لا تأملن صلة وإن هى وأعدت
هيهات ، كل عداتها تأميل
قد حُزمت وصلى وحلّ لها دمي
فندا لها التحريم والتحليل
نفسى الفدا لقسوامها ورضايها
هذاك عتـال وذا معسول
أسمى الهوى جُملاً ففاز ببعضها
بعض وأصبح عندى التفصيل
وتنزلت سُكُور الغرام على الورى
مسدحا فكان بمسدى التزليل



أما البارودى فقد أتاح له موهبته وظروف حياته أن يؤدى دوره فى حركة الإحياء تلك ، على خير ما كان يمكن أن يؤدى فى ذلك العصر . فشعره يكاد يشبه - فى نسجه ومعجمه وبناء عبارته وصوره وأخيلته - شعر الكبار من شعراء العصر العباسى ، وشعر المذريين من شعراء الدولة الأموية ، ومع ذلك يتميز بلمسات « عصرية » تنم عن انتمائه إلى العصر الحديث ، وهى لمسات تظل مجرد إحماس خفيف يشيع من وراء كثير من مظاهر التقليد .

والبارودى لا يخفى اعتدائه تلك النماذج القديمة بل إنه كثيراً ما « يمارضها » غير مصرح أحياناً ومصرحاً فى أحيان أخرى ، كما فى قوله من قصيدته التى يمارض فيها قصيدة أبى نواس المعروفة فى مدح الخصب:

فلو كنتُ فى عصر الزمان الذى انقضى
لباء بفضل جردل وجريد
ولو كنت أدركت النواصي لم يقل
أجارة بيتينا أبوك غيور

على أن المكانة الشعرية التى تبوأها البارودى فى عصره تنبئ بأن الناس قد وجدوا فى شعره شيئاً غير مجرد تقليد القديم . فقد كان الشعر القديم بين أيديهم فى الدواوين وكتب الأدب ، يستطيعون أن يقرؤوه متى شاءوا فيجدوا فيه من الأساليب القديمة الأصلية ما لعلهم لا يظفرون بمثله عند البارودى ، إن كان ما يبتغون هو مجرد الأساليب الشعرية القديمة .
حقاً ، إن الشاعر كان يعيش بينهم ، وإن تفوقه فى هذا النمط العالى من الشعر القديم قد رد اليهم ثقته ومواهبهم المعاصرة ، وبعث فى نفوسهم شيئاً غير قليل من « الزهو » والإعجاب بشاعر « معاصر » يستطيع أن يجارى فحول الأقدمين على هذا النحو ؛ لكن ذلك وحده لم يكن ليجعل للبارودى كل هذه المكانة الكبيرة فى نفوس الناس إذا لم يكن الناس قد وجدوا فى شعره شيئاً جديداً غير مجرد القدرة على المحاكاة .

فما الذى جعل الناس يكبرون الشاعر كل هذا الإكبار ويتفاضون عن كثير مما فى شعره من مظاهر التقليد البين ؟

أغلب الظن أن ذلك يعود إلى عنصر جديد رثاه البارودى إلى الشعر العربى بعد أن كان قد فقدته قرونًا طويلة ، غلب عليه فيها الاحتراف والمديح والإخوانيات والمناسبات ، هو عنصر « الذاتية » .

وليس المراد بالذاتية أن يقتصر الشاعر على التعبير عن ذاته وعواطفه وتجاربه الخاصة وحدها - وإن كان ذلك من أهم مظاهر الذاتية - بل أن يكون للشاعر كيان مستقل ونظرة متميزة للحياة والناس ، ووجدان يقظ يرصد المجتمع والطبيعة والنفس الإنسانية •

ومن المعروف أن حياة البارودي قد حفلت - منذ صباه - بالأحداث والتجارب ، فحاض وهو شاب حرب كريت ، ثم عاد فاشترك في حرب البلقان ، ثم قدر له أن يضطلع بدوره المعروف في الثورة العربية وأن تنتهي حياته بالنفى سبعة عشر عاما فقد أثناءها زوجته وبعض ولده وكثيرا من أصدقائه في أرض الوطن ، ودبت إلى جسده الشيخوخة وإلى روحه اليأس ، وقد فرضت هذه التجارب والحنن على الشاعر أن يرتد إلى ذاته فينبعث في شعره من الحرارة والعواطف المتزجة بالبصيرة الصادقة ما لا ينبغ إلا من التجربة والملاحظة الدائبة للنفس والحياة والناس •

وهكذا اجتمع في شعر البارودي أسلوب ، إن يكن قديما فهو على أية حال جديد بالنسبة إلى عصره متفوق كل التفوق بالمقياس إلى عصور التخلف ، وتجربة صادقة ولمسات ذاتية طالما افتقدها الشعر العربي في تلك العصور •

والحق أن هذه الذاتية لا تبدو في تعبير الشاعر عن مأساته وعن الأحداث الكبرى في حياته فحسب ، بل نراها كذلك في كثير من تجاربه الشعرية الأخرى وبخاصة في وصف الطبيعة بمنفاه في جزيرة « سرديب » • فالطبيعة هنا متميزة كل التميز عن الطبيعة في مصر ، يصفها الشاعر بأسلوبه التقليدي لكنه لا يصورها تصويرا « نمطيا » أو مصنوعا كالمألوف في كثير من أوصاف الطبيعة في العصور السابقة ، بل يرسم صورا حية لجبال تلك الجزيرة وإنهارها وأمطارها الغزيرة وجداولها الجارية وضبابها الكثيف وخضرتها الياضمة وغير ذلك مما يحس القارئ معه - من وراء

الأسلوب البادئ الحرص على الجزالة المشرقة والصور المبالغة - بأثر التجربة الصادقة والملاحظة الواعية *

لذلك استطاع الناس أن يغفروا للشاعر كثيرا من مظاهر التقليد الواضحة ، إذ وجدوا وراء تلك الصور التقليدية شاعرا يعيش الحياة بمسراتها وأشجانها ويفتح الحزن بصيرته على كثير من حقائق النفس، والأخلاق فيصوغها صياغة تنبض بالحرارة والصدق مهما تكن طبيعة أسلوبها التقليدي ، فأقبلوا على شعره وأحلووه من نفوسهم تلك المكانة المرموقة *

ومن هنا يمكن أن نقول - على ما يبدو في القول من مفارقة - إن البارودي بزغم نزعتة التقليدية الغالبة يعد « إرهابا » للحركة الرومانسية التي قدر لها أن تقوم بعده بسنين على أساس من « الذاتية » والتجربة الشخصية *

ولا تقتصر طلائع الرومانسية في شعر البارودي على التفاسات إلى ذاته ، بل تبدو كذلك في إحساسه بكثير من المشاعر الرومانسية المألوفة في الشعر الوجداني وأسلوب تعبيره عن تلك المشاعر * والغربة - سواء كانت غربة مادية أم روحية - شعور يتردد كثيرا عند الوجدانيين المحدثين كما تردد من قبل عند نظائهم من العذريين * ولا يفتأ البارودي يتحدث في شعره عن غربته مازجا بين صورتها المادية والامها النفسية إلى أن تغدو أحيانا غربة روحية خالصة ، حتى قبل أن تحل به محنته الأخيرة الكبرى * فهو يقول - وهو ما زال في رونق الصبا ومشارف الطموح - متحدئا عن غربته وهو يخوض الحرب في جزيرة كريت :

أراك الحمى ، شوقى إليك شديد
وصبرى ونومى فى هواك شديد
مضى زمن لم يأتنى عنك قادم
ببشرى ، ولم يعطف علىّ برید

وحيد من الخلان فى أرض غربة
الا كل من يبغى الوفاء وحيد !
فهل لغريب ملوّحتـه يد النوى
رجوع ؟ وهل للحائـمات ورود ؟
وهل زمن ولّى وعيش تقيضت
غضارته ، بعد الذهاب يعود ؟

ونستطيع أن نلمس الرّبط بين الاغتراب المادى والغربة الروحية فى تلك النقلة المفاجئة من الشطر الأول فى البيت الثالث إلى التعبير عن أفقـاد الإنسان الوفاء بين الناس جميعا « الا كل من يبغى الوفاء وحيد » ، كما نلمس فى تصويره الظلم واشتـهـاء الري ملامح من الشعور والتعبير فى الشعر العذري الذى يمكن أن يعد وجها من وجوه الرومانسية فى ذلك الزمن البعيد . والتشوق فى البيت الأخير إلى الماضى على إطلاقه - مهما يكن باعـثـه المباشر - سمة رومانسية أخرى غالبـة على شعر الرومانسيين ؛ والأبيات بعد ذلك تذكر فى روحها وإيقاعها بقصيدة جميل المعروفة :

الا ليت أيام الصـفـاء جـنـيد
ودعرا تولى يابـثـين يـعـود !

وقد كان البارودى يلتمس للتعبير عن مشاعره الذاتية صورا من تجارب مماثلة عند الشعراء العذريين عبروا بها عن الوجد والغربة والفقـد ، وحنوا فيها إلى مواطنهم الأولى بتقائنها و « بساطتها » وذكرياتها الشجية والسعيدة على السواء . ومن ذلك قوله :

يا حبذا جرعة من ماء محنـيّة
وضجعة فوق برد الرمل بالقاع
ونسمة كشميم الخلد قد حملت
ريّا الأزامير من حيثٍ واجـرّاح

وما أكثر ما عبر العذريون عن ظمئهم إلى تلك الجرعة الصافية الباردة من « ماء محنية » وإلى تلك الضجعة الوادعة فوق « برد الرمل بالقاع » ، ولئن كانت تلك الألفاظ والصور من وحي بيئة بدوية غير بيئة الشاعر ، إنَّ في ارتباطها الروحي بالأرض وما تحمل من حنين عميق إلى مراتع الطفولة والصبا مهما تكن بساطتها ، نغمة رومانسية مألوفة تمثل التوزع بين الحاضر والماضي ، والمدينة والريف أو البادية .

وإذا كانت ضرورة النظر إلى التراث قد دفعت الشاعر إلى أن يبنى قصيدته على نمط القصيدة الطويلة ، بأقسامها التقليدية المعروفة ، فإن إلحاح المحنة على وجدان البارودي كان يتسلل إلى مطالع القصيدة التقليدية فيشيع فيها معانيَّ وصوراً قد تبدو في ظاهرها متسقة مع المطلع العاطفي ، لكنها إذا أُفردت وانتزعت من سياقها بدت تمبيراً صريحاً عن تلك المحنة ومن ذلك قوله :

لكلِّ دمعٍ جسرٍ من مقلةٍ سببُ
وكيف يملك دمع العين مكتئبُ
لولا مكابدة الأشواق ما دمعت
عين ، ولا بات قلب في الحشا يجب
فيا أخا العذل ، لا تمجل بلاتمة
عليّ ، فالحب سلطان له الغلب
لو كان للمرء عقل يستضئ به
في ظلمة الشك لم تعلق به النوب
ولو تبين ما في الغيب من حدث
لكان يعلم ما يأتي ويجتنب
لكنه غرض الدهر يرشقه
باسهم ، ما لها ريش ولا عقب
فكيف اكتم أشواقى ؟ وبس كلف
تكاد من مسه الأحياء تنشعب !

أم كيف أسلو؟ ولي قلب إذا التهب
بالأنق لمسة برق كاد يلتهب
أصبحت في الحب مطويا على حرق
يكاد أيسرها بالسروح ينتشب

فقوله « لو كان للمرء عقل يستضيء به » إلى قوله « لكنه غرض للدهر
يرشقه » يبدو في سياقه جزءا من المطلع العاطفي يلتمس الشاعر فيه العذر
لنفسه إذ أتاح للحب أن يقلب على أمره وكأنه قدر مكتوب كان ما يزال في
باطن الغيب . لكن الأبيات ، على ضوء ما يصرح الشاعر به بعد من حديث
عن محنته ودفاع عن نفسه ، تبدو إشارة واضحة إلى تلك المحنة وذلك
الدفاع .

وفي القصيدة أبيات أخرى لعلها أبلغ في الإفصاح عن ذلك الأسلوب
الفني والنفسى الذى تمتزج فيه معانى المطلع التقليدى وصوره بمعانى
التجربة النفسية وصورها ، يقول فيها الشاعر :

٠٠ وعاد ظني عيلا بعد صحته
والظن يبعد أحبانا ويقرب
فيا سراً الحمى ، ما بال نصرتكم
ضائق عليّ ، وأنتم سادة نُجُب !
أضعموني ، وكانت لى بكم ثقة
متى خفرتم نمام العهد يا عرب ؟
اليس في الحق أن يلقي النزيل بكم
أما ، إذا خاف أن ينتاب العطب ؟
فكيف تسلبنى قلبى ، بلايرة ،
فتاة خدر لها في الحي منتصب !

ولا شك أن استصراخ الشاعر سراً الحي لينصروه في حبه يبدو بين

السخف إذا لم يرتبط بمعنّته السياسية والنفسية الكبرى التى يصرح عنها
فى نهاية القصيدة بأبياته المعروفة :

ومن عجائب ما لاقيت من زمنى
أنى مُنيت بخطب أسره عجبُ
لم أقترب زلة تقضى عليّ بما
أصبحت فيه ، فماذا الويل والحرب !
فهل دفاعي عن ديني وعن وطني
ذنّب أداّن به ظلما وأغترب !

وللبارودى ، إلى جانب هذا ، مقطوعات رومانسية خالصة تكاد ، فى
يسر لغتها و « بساطة » أسلوبها ، وفى صورها ومشاعرها ، تختلط
بالمقطوعات العذرية المعروفة ، منها مقطوعته :

هل من فتى ينشد قلبى معنى
بين خدور الحين بالأجرع ؟
كان معنى ، ثم دعاه الهوى
فمَرّ بالحَيّ ولم يرجع
فهل إذا ناديت به باسمه
يفيق من سكرته أو يعى ؟
هيهات يلقى رَكْداً بعدما
أغواه لحظ الرشاش الأتلع
فينا سموع القطر سيلي دما
ويا بنات الأيك نوحى معنى
وانتِ يا نسمة وادى الغضى
مَرى برّياك على مريعى
وانتِ يا عصفورة المنحنى
يا لله غنى طربا واسجعى

وانت يا عين إذا لم تقى
بنمة الدمع ، فلا تهجى !
صباحة أغرت عليّ الأسى
ودلت المسهد على مضجعى !
ويلاه من نار الهوى ! إنها
لولا دموعي أحرقت أضلعي
ابيت أرعى النجم فى سدفه
ضل بها الصبح ، فلم يطلع
لا امتدى فيها إلى حيلة
تقى حياتى من يدى مصرعى
طورا أدارى لوعتى بالمنى
وتارة يغلبنى مــــدمعى
فهل إلى الأشواق من غاية
أم هل إلى الأوطان من مرجع ؟
لا تاتى يا قلب على ما مضى
لا بد للمحنة من مقطع

والصلة بين هذه المةطوعة ونظائرها من الشعر العذرى بيّنة فى هذا
الأسى الشفيف المستسلم وفى ذلك الالتفات إلى مظاهر الطبيعة الوديعّة
الرفيعة، وفى النداء المكرر الذى طالما لجأ اليه العذريون ليعبروا عن تشبّثهم
بحبهم أو مواطنهم الأولى ، أو التذاهم بترداد أسماء أحبائهم وأوطانهم !

وقد التفت بعض الدارسين إلى هذا العنصر « الذاتى » فى شعر
البارودى فائتوا عليه واغترفوا له من أجله كثيرا من مظاهر التقليد فى
شعره ، وإن كانوا لم يضعوه فى إطار التطور الشعرى العام ولم يعكّوه
خطوة ممهدة لظهور الحركة الرومانسية بعد ذلك بسنين . يقول الدكتور
محمد حسين هيكى فى مطلع مقدمته البديعة لنديوان :

« شعر البارودي حياته ، فكل قصيدة فى ديوانه صورة لحالة نفسية من حالات هذا الشاعر الملهم » والديوان فى مجموعه صورة للعصر الذى عاش فيه والبيئة التى أحاطت به وللنهضة المتوثبة فى الحياة حوله ، وللثورة التى تمخضت عنها تلك النهضة ، وللنكسة التى أصابت النهضة والثورة كليهما . والتى نقلت الشاعر من وطنه إلى منفاه ليقيم به سبعة عشر عاما وبعض عام ، يستأثر الشعر بها جميعا » وقد اختار البارودي أثناء نفيه أجود ما قيل من الشعر فى العصر العباسى ، وقال أجود مما اختار ، فبعث الشعر العربى خلقا جديدا » وشعر المنفى كشعر الشباب وشعر الكهولة صورة صادقة لهذه الحياة التى أراد لها القدر أن تكون نغما من الانغام تسمو بها اننشوة إلى ذروة السرور والطرب حيناً ، ويدفعها الطموح إلى مضطرب الثورة والمثل الأعلى حيناً آخر ، ثم تصقلها السن ويصقلها النفى ، فإذا الحكمة والحنين والحب تبعث إلى هذا النغم سكنية تسمو بها على المألوف من الحان الحياة ، لا يغير من ذلك ما يدفعه النفى إلى نفس الشاعر من ألم تترجم عنه صيحات نائفة تعيد أمام أذهاننا صورة من نزوات شبابه وثورة كهولته »

ومع حرص العقاد فى مطلع شبابه على مهاجمة التقليد والدعوة إلى مفهوم وتعبير جديدين للشعر ، اغتفر هو الآخر للبارودي نزعتة التقليدية لما لمس فى شعره من تعبير صادق عن ذاته يبيث فيه من الحرارة ما ينفى على ذلك التقليد ، فيقول :

« دع مواضع التقليد التى قضى بها حكم العصر أو حكم الصناعة اللغوية ، واستعرض ديوان البارودي كله لا ترى فيه بيتاً واحداً إلا وهو يدل على البارودي كما عرفناه فى حياته العامة أو الخاصة ، أو يدل على البارودي كما وصفته لنا أعماله وصوره لنا مؤرخوه » وهذه آية الشعاعية الأولى ، لأن الشعر تعبير ، والشاعر هو الذى يعبر عن النفوس الإنسانية . فإذا كان القائل لا يصف حياته وطبيعته فى قوله فهو بالعجز عن وصف حياة

الأخرين ومبادئهم الأولى ، وهو إذن ليس بالشاعر الذى يستحق أن يتلقى منه الناس رسالة حياة وصورة ضمير (١) .

لذلك كله يمكن أن يقال إن شعر البارودى - برغم ما به من تقليد ظاهر - يُعدّ ، كما ذكرنا ، إرهابا للحركة الرومانسية بما ردّ للتجربة الشعرية من عنصر ذاتي ظالما افتقده، وبما شاع فيه من صدق التجربة وحرارتها ولسانها المميّزة . ولئن نبعت تلك الذاتية من ظروف شخصية أحاطت بالشاعر لقد كانت إلى جانب ذلك استجابة لبسدايات تلك المرحلة الحضارية التى كان المجتمع العربى قد أخذ يجتازها حينذاك والتى كان « الفرد » بثقافته العصرية ووعيه للنقطة الكبيرة من القديم إلى الجديد محورا لأدبها ، سواء عند مبدعى الأدب أو متلقيه . على أن ذاتية البارودى - مهما يكن من شأنها - ما كان يمكن أن تكفى فى صورتها التقليدية الغالبة لى تمثّل طبيعة ذلك التطور الحضارى الجسيم ، فكان لا بد أن تمتد حركة الإحياء عند شعراء آخرين ، فتصبح أكثر « حداثة » وأقدر على مجاراة روح العصر فى معجمها وأسلوبها وإيقاعها العام .

ولم يجزِ التطور فى العالم العربى على مستوى واحد ، فقد سبق إلى التجديد بعض الشعراء ممن اتصلوا اتصالا مبكرا بالثقافة الغربية والعصرية، على حين كان شعراء آخرون - فى مراحل حياتهم الفنية الباكرة - لا يزالون يجتازون مرحلة الإحياء الأولى ، ومنهم فى العراق الرصافى والزهائى .

(١) شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماخى من ١٩٢٢ .

حركة الإحياء في العراق

تأخرت حركة الإحياء في العراق فلم يظهر شعراؤها إلا في أخريات أيام البارودي . ولعل أبرز روادها الرصافي والزهاوي . والرصافي في ديوانه الأول الذي نشر عام ١٩١٠ يبدو موهبة ناشئة لا تزال تتلمس طريقها إلى النضج فتحتذى قدر طاقاتها أساليب الشعر العربي القديم احتذاء ظاهرا برغم ما في شعره من بعض اللمسات العصرية . ونستطيع أن نرى تلك المحاكاة بيّنة في تشبيهاته ومجازاته وبناء عبارته الشعرية وإيقاعها العام في أبيات من قصيدة له أسماها « العالم شعر » :

وليل غدافيّ الجناحين بـ
أسامر في ظلماته واقع النسر
واقطع من سفن الخيال مراسيا
فتجرى من الظلماء في لجج خضر
أرى القبة الزرقاء فوقى كأنها
رُواق من الديباج رُصّع بالدر
ولولا خروق في الدجى من نجومه
قبضت على الظلماء بالأنمل العشر
خليجيّ ما أبهى وأبهج في الرؤى
نجوماً بأجواز الدجى لم تزل تسرى
إذا ما نجوم الغرب ليلاً تفورت
بنت أنجم في الشرق أخرى على الأثر
تجولت من حسن الكواكب في الدجى
وقيح ظلام الليل في العرف والنكر
إلى أن رأيت الليل ولّت جنوده
على الدُّهم يقفوا إثرها الصبح بالشُّقر

فيا لك من ليل قرأت بوجهه
نظيم البها في نثر أنجمه الزهر
فقلت وطفى شياخص لنجومه
ألا إن هذا الشعر من أحسن الشعر

وفي هذا الإطار من التقليد الغالب لا نكاد نلمح شيئاً من « ذاتية »
الشاعر وإن كان يتحدث عن نفسه وعن وقع الليل على وجدانه . ذلك لأن
« الذاتية » - حتى في عصر الإحياء - لا يكفي فيها مجرد الحديث عن
الذات ، بل لا بد أن تتبدع لها خلال الجور التقليدي العام بعض الألفاظ
والعبارات الشعرية والصور والمجازات التي يشمر القارئ معها بصدق
التجربة وحرارتها .

ولعلنا نلمس الصنعة اللفظية التي غلبت على الشعر في العصور
المتأخرة ، في قوله :

فيا لك من ليل قرأت بوجهه
نظيم البها في نثر أنجمه الزهر

وتصادف مثل هذه الصنعة في تلاعب الشاعر بمصطلحات العروض
في أبيات سابقة من القصيدة نفسها يقول فيها :

وما المرء إلا بيت شعر حروصه
مصائب ، لكنّ ضربه حفرة القبر
تنظّمنا الأيام شمسرا وإنمسا
تردّ المنايا ما نظمن إلى النثر
فمنّا طويل مسهب بحر عمره
ومنّا قصير البحر مختصر العمر

على أننا نصاب خلال تلك النشأة التقليدية الأولى بعض ملامح يتمثل فيها وقع الحياة على وجدان الشاعر على نحو أقرب إلى طبيعة الشعر الذاتي وإن بدت فيها آثار الموهبة الناشئة . وذلك في قصائد تجيء في إطار من القصة القصيرة ، يرصد فيها الشاعر بعض مآسي الحياة ويصور بعض ما تثيره في نفسه من شجن .

وقد أصبحت القصة شكلا مألوفاً عند رواد الذاتية ثم عند الشعراء الوجدانيين ، يستعينون به على المزاوجة بين عوالم النفس الداخلية وأجواء القصة الخارجية من طبيعة ومجتمع ، حتى تكتمل الصورة الرومانسية التي يستثير فيها العالم الخارجى أشجان الشاعر الدفينة ، أو يخلع الشاعر فيها إحاسيسه الباطنة على ذلك العالم . وهى بهذا تهيم له أن يعبر عن مشاعر ذاتية من خلال تجارب لا تتصل بذاته هو لكنها تنبع من أفق أرحب خلال رصده للحياة والناس والطبيعة .

ويلتفت الرصافي - ومن بعده رواد الحركة الرومانسية - إلى مآسي يعينها ، لعلها تمثل في طبيعتها جانباً من جوانب إحساس الشاعر بالحياة فيسقط عليها ذلك الإحساس ويجد في تصويرها - سواء وعى ذلك أم لم يع- متنفساً لما في وجدانه العميق من مشاعر غائمة . وهكذا يروى الرصافي قصة عن « أم اليتيم » وأخرى عن « اليتيم في العيد » وثالثة عن « الفقر والسقام » ورابعة عن « اليتيم المخدوع » (١) ، وكلها صور يمكن أن تعكس ما في وجدان الشاعر ذى الحس المرهف ، أو الشاعر الرومانسى- من شعور بالضيق والعجز والفقد ، وبخاصة إذا امتزجت بصور مماثلة من العالم الخارجى كالعيد وما بينه وبين اليتيم والفقر من مفارقة ، أو الليل وما يثيره في نفوس الحزائى والمدممين من الوحشة واللوعة .

ومن ملامح الذاتية التي تحاول أن تطل من خلال أسلوب الشاعر

(١) الديوان صفحة ٥٢ ، ٧٤ ، ١١٣ ، ١٧٩ .

التقليدى ما نصادفه من تكرار لبعض الألفاظ والعبارات . يؤكد به الشاعر
حدة إحساسه بما يرصد من صور . كقوله فى قصيدة « اليتيم فى العيد » :

صباح به بُدِى المِمرَةُ شمسَهَا
وليس لها إلا التوهم مطلعُ
صباح به يختال بالوشى ذو الغنى
ويُموز ذا الإعدام طُرقَ مرقع
صباح به يكسو الغنى وليده
ثيابا لها يبكى الوليد المضيق
صباح به تقودو الحلائل بالجلى
وترفض من عين الأرامل أدمع
ومن ذلك أيضا قوله فى مطلع « اليتيم المخدوع » :
قضى والليل معتكر بهم
ولا أهل لديه ولا حميم
قضى فى غير موطنه قتيلا
تمجّ دم الحياة به الكلوم
قضى من غير باكية وبك
ومن يبكى إذا قتل اليتيم ؟
قضى غص الشيبية وهو عف
مطهرة مأزره كريم

ومن الأساليب التى يلجأ إليها الشاعر ليرى إحساسه الذاتى ، المقابلة
بين الألفاظ والمعانى والصور ، مزاجا بين صورتين متناقضتين إحداها
متعثلة فى موضوع المأساة والأخرى فى الوجود الخارجى من حولها ، كما
نرى فى مقابلاته المتتابعة بين صباح الأغنياء وصباح اليتيم فى الأبيات
السابقة .

ونستطيع أن نجد نماذج من التكرار عند بعض الشعراء المعاصرين

للرصاصي ، وإن انتموا إلى اتجاه يتجاوز « عصره الفني » إلى عصر الريادة الرومانسية ، ومنهم عبد الرحمن شكري وقد ظهر ديوانه الأول عام ١٩٠٩ من ذلك قوله في قصة شعرية بعنوان « عاشق المال » (١) :

كنت أهـواك حين مجـدك عال
يامر الدهـر بالدور المطير (٢)
كنت أهواك والزمان مؤاتيك
— وريب الزمان غير مغير (*)

وقوله في مطلع قصير بعنوان « حنين الغريب » (٣) :

أيـهـذا الغريب ذو البلد النـسا
زح . ماذا دهاك عند الغروب ؟
قد عهدناك مستتيكنا لريب الد
هر مستئثما بـعـزم صليب
وعهدناك لميت تعرف ما الحب
— ولا لوعة الفؤاد الطروب
وعهدناك ليس يكريك الضيم
— ولا سسطة الزمان العصيب
وعهدناك خاشعاً مستقادا
ذاكرا نـعـمـة الأغر النجيب

(١) الديوان ص ٢٤ .

(٢) ورد في هامش الديوان : « الدور بفتح الدال كناية عن الثروة » وسنعرض في دراستنا لشعر شكري لما يبدو في هذه الأبيات من ركافة واضحة .
(*) تشير العلامة (—) إلى أن البيت مدور وستلتزم في بقية الكتاب .

(٣) الديوان ص ٢٥ .

وعهدناك إن زلت قابليت
— بعذر مللت غلّ المطوب
وعهدناك لا حمسودا ولا غرا
— طموحا إلى المكان الخصيب
وعهدناك لا بكيتا قطوعا
لرجاء المستصرخ المستثيب
فاخسوك الأديب في الأهل والدار
— له عيشة الغريب الكئيب
ليس في ثوبه سوى ظل بال
— ودا صعب وجرح رغب
ليس في وجهه من البشر إلا
مذموم مشرق كلمع الضرب
ليس في قلبه سوى الحب والحزن
— وغيط على الزمان مريب

وال تكرار ظاهرة نصابها في الشعر العربي القديم عند كثير من
الشعراء ذوي الاتجاه الوجداني الذاتي وبخاصة في الشعر السياسي الذي
يصدر عن عقيدة صادقة تخلع عليه صفة الذاتية ك شعر الكميّ ، وشعر
العذريين .

ومن مضاميات الذاتية عند الرصافي التفاته إلى لحظات ومشاهد من
الطبيعة ، من شأنها أن تبعث الأشواق الغائمة والأشجان الكامنة ك لحظة
الغروب في قصيدته « الغروب » (١) . لكن الشاعر يظل ملتزما بأسلوبه
التقليدي معتمدا في أغلب عباراته وصوره على رصيده من التراث :

نزلت تجرّ إلى الغروب ذيولا
صفراء تشبه عاشقا متبولا

تهتز بين يد الخيب كأنهـ
صبت تملل في الفساش عيلا
ضحكت مشارقها بوجهك بكرة
وبكت مفاربهـا الدماء أصيلا

وإذا كنا نعد الرصافي من بين شعراء « الإحياء » في العراق ، فإنه مع ذلك لم يكن بمعزل عن حركة التجديد وبواكير الرومانسية في مصر ، ولا بد أن أصداًء من الدعوات النظرية إلى العصرية ونماذج شعرية من تطبيق هذه النظرية كانت تنتهي إليه فيتأثر بها قليلا في إطاره التقليدي الغالب .
لذلك نصادف بصع قصائد خرج فيها الشاعر على وحدة البيت إلى نظام المقطوعة المتنيرة القوافي . المطردة النظام في كل مقطوعات القصيدة . كما في قصيدته « الفقر والسقام » . يقول في مطلعها :

أيّ مضمي يمسّها باكتئاب
أنة تترك الحشاشا في التهاب
يتشكّى والليل وخف الإهاب
ضمن بيت جثا على الأعقاب
سفعته فمال . كثر الخراب

تسمع الآن منه صوتا حزينا
راجفا في حشا الظلام كميناً
يملا الليل بالدعاء أنيناً :
رَبِّ كن لي على الحياة معيناً
رَبِّ إن الحياة أصل عذابي

كذلك نصادف في شعره الدعوة النظرية إلى العصرية ، تلك التي كانت قد بدأت تشيع في أشعار هؤلاء المجددين والرواد ، وفي مقدمات دواوينهم . ومنها قوله في ديوانه الأول ، وإن ناقض في صياغة بيته الأول التقليدي المصنوعة دعوتَه في بيته الأخيرين :

ما جئت منزلة إلا بنيت بهـ
بيتاً من الشعر لا بيتاً من الشعر
وأجود الشعر ما يكسوه قائله
بوشي ذا العصر ، لا الخالي من العصر
لا يحسن الشعر إلا وهو مبتكر
وأجى حسن لشعر غير مبتكر !
وقوله من قصيدة بعنوان « بعد البين » :
تركت من الشعر المديح لأهله
ونزهت شعري أن يكون قذاعا
وانشدته يجلو الحقيقة بالتهى
ويكشف عن وجه الصواب قناعا

^ . . ^

أما الزهاوى فيبدو في ديوانه الأول « الكلم المنظوم » - عام ١٩٠٨ -
أكثر نضجا وأقوى سيطرة على العبارة واللغة من الرصافي في بدايته
الأولى . واسلوبه يتراوح بين « الكلاسيكية » المسرفة ، وبخاصة في قصائده
السياسية والقومية ، والنزعة العصرية في بعض عاطفياته ووصفه للطبيعة .
وهو يبدو أشد تأثرا من الرصافي بالاتجاهات الأدبية المتقدمة في الوطن
العربي وأكثر معرفة بالشعراء المرموقين فيه حينذاك . ومن بعض مظاهر
متابعته لنتاج هؤلاء الشعراء وتأثره بهم تشظيره لقصيدة شوقي المعروفة
« خدعوها بقولهم حسناء » . يبدوها بقوله (١) :

خدعوها بقولهم حسناء
شعرها الليل والجبين ذكاء
غزها ذلك الثناء قلالت
والفوانى يفرهن الثناء

ونستطيع أن نلخص ذلك الإطار التقليدي العام لشعره القومي والسياسي ، في أبيات قليلة قالها من قصيدة طويلة (١) عندما كان في « الآستانة » عام ١٨٩٨ :

ألا فانتبيه للأمر ، حَتَّامٌ تفعل ؟
أما علمتك الحال ما كنت تجهل
أَغَثٌ بلدا منها نشأت ، فقد عَدَّتْ
عليها عوادٍ للدمار تعجَّل
لقسد نزعت أُمُّ رُبَيْتٍ بحجرها
وإنك عنها غافل لست تسأل
بلادي بلادي لا أضن بصرها
وإن عدلتنى في هواهم عُدِّل
كأنني بالوطن توقظ فتية
عليهم ، إذا اشتد البلاء ، المعول

ويؤكد هذا الطابع التقليدي كذلك قوله من قصيدة طويلة قالها عام ١٩٠٠ « في زمن الاستبداد ، بعد إرجاعه مخفورا إلى بغداد يصور ما لا قاه في دار السعادة ، وما لا قاه من ألم فراق إخوانه الذين نفوا معه إلى كل بلد » (٢) :

نبأ الدهر بالإخوان حتى تمزعوا
وحق خلئت منهم ديار وأربيع
ونابهم خطب فشئت شملهم
وكان بهم شمل المكارم يجمع
رجال لهم أعلى من النجم همة
وأضى من السيف الجراز واقطع

(١) الديوان ص ٧

(٢) الديوان ص ١٠

لقد ربطتهم بالسوءاء مودة
حيثما لها للموت لا تنقطع
أحنّ الى عهد اللوى وهو منقضى
وأبكى لئلاي الدار ، والدار بلقع

على أنه كالرصاصى يلتفت إلى ماضى الحياة والمجتمع ويصوغها فى قالب قصة شعرية تتفاوت أجزاؤها فى الاستجابة لمقتضيات القصة فيجىء بعضها جزلا جهورا أكثر مما ينبغى ، وبعضها مرنا سهلا يلائم جو القصة وطبيعة ما تقتضيه من سرد ، ويهبط بعضها إلى مستوى « النظم » ، كما فى مطلع قصيدته « سليمى » ودجلة « (١) :

أمير على جند ببغداد ينكر
يقال له التركي ذو الطيش جعفر
له زوجة تدعى زليخا ، ركونه
إليها كثير ، فهي تنهى وتامر
وكان له من تلك بنت جميلة
يقال لها - فيما أتاني - دلبز
وجارية فى بيته شركسية
تسمى سليمى وهى عذراء معصر
مهففة رود كأن قوامها
قضب من الليمون ريّان مزهر
لها نظرة كالسيف ماخى غرازه
وجهه كمثل الزهر زاي منسور

على أننا - فى داخل هذا الإطار التقليدى - نلمح لمسات « وجدانية »
يسيرة تتمثل فى الشعور بسأم الحياة ورتابتها والتفكير فى الموت منقادا من
الملال :

لعمرك قد تشابهت الليالى
فمما فى عَودِها شيءٌ جديدٌ
نهار خلفه يأتى نهيار
وليل كلما ولّى يعود
ترى عينى بكف الموت قوسا
بها سهم إلى جهى سديد
فيا موت اُزِمْنِي ، إن كنت ترمى
فإنى بالردى صبّ عميد
ولم أر منهلا كالموت عذبا
على طرفيه تزدهم الورود

وذلك نغمة - رغم جنوحها إلى الوجدانية - قديمة مألوفة فى الشعر العربى لا يمكن اتخاذها دليلا مقنعا على اتجاؤ وجدانى حق عند الشاعر .
لكننا نصادف فى الديوان قصائد ذات نزعة ذاتية واضحة فى الالتفات إلى الطبيعة ومشاهد جمالها ولحظات صفائها ، تتميز بأسلوب خاص ، أو بشكل جديد يتضمن بعض الصور والتعبيرات الحديثة . ومن قصائده ، التى صاغها على نظام المقطوعة المتغيرة القوافى الجامعة فى تعبيرها وتصويرها بين القديم والجديد ، قصيدة طويلة فى وصف الطبيعة - ويبدو التقليد واضحا فى مقطعيها الأول والثانى ثم يخف بالتدرج فى المقاطع التالية وإن ظل غالبا عليها حتى النهاية :

إن حُسن الربيع للمين فائنٌ
كم به من زهر كثير الحاسن
غير أن الزمان يا قوم خائن
فلأزهاره جمسال ، ولكنْ
هى - آه - قصيرة الأعمار
حبذا العروس إنه قد تزين
ببهار وأقحوان وسوسن

زرقته فى الصسمباح حين تبين
واطلت الجلوس فيه إلى أن
صعدت فى السماء شمس النهار
حيث ظلّ للسرور فوقى ظليل
وعلى السرور للحمام هديل
وبساط للزهر تحتى خميسل
وأسمى مرج رواء جنيسل
وغدير للماء صوب يسارى
ويسذات اليعين منى تفور
عين ماء كانه بلور
ذاب لطفًا فاهتز فيه النور
وعلى العين وهى تجرى طيور
رغرفت من فواخت وقمارى
إن تمشت ريح تريد وصولا
لفصون يسقن فى البعد طولا
فتخطت بنفسجا مطلولا
ثم مرت عجلى تجر ذيلولا
فوق ماء يسيل فى أنهار
عبرتها حتى التقت بالفصون
ولوت من أعطافها والمتسون
فبكت من حزنٍ عليها عيونى
يل بنات النبات هجت شجونى
إذ تلويته فى ذرى الأشجار

ومثل هذا الوصف ليس جديدا على الشعر العربى ، فله نظائر فى الموشحات وغيرها من أشعار الطبيعة ، وإن كنا نلمس فى إحساس الشاعر شيئا من « الذاتية » وفى معجمه وبعض عباراته بعض « الحداثة » ، فى ثنايا ذلك الشكل الموقع وتلك القوافى المتلاحقة التى لا يستطيع الشاعر معها

أن يثلب قليلا عند أية صورة فنية أو نفسية بعينها . وتلك طبيعة كثير من أشعار الديوان الأخرى التي جاءت على نظام الموشح أو المقطوعة .

على أن للشاعر قصيدة قصيرة تبدو فريدة في جوها الرومانسي والتفاتنا إلى مشاهد رقيقة تمثل « بساطة » الحياة وما يشيع فيها من وداعة وتماطف ، وبخاصة عند الغروب حين يعود الإنسان والحيوان في نهاية يوم من العمل متطلعا إلى الحنان والراحة ؛ وهو وقت شغف بوصفه كثير من الشعراء الرومانسيين الغربيين من قبل ، ملتفتين إلى مشاهد « الفطرة » و « البساطة » والمحبة .

ويبدأ الشاعر قصيدته بداية متسائلة جهرية كعادته في أغلب قصائده ، لكنه لا يلبث أن يشيع في أبياتها الأخيرة جوا رقيقا من الشجن والمتعة معا ، ناسيا في حلمه الريفى القصير ، ما صوره في أبياته الأولى من قلق وحيرة ، مقتريا في عباراته وألفاظه من رقة المشهد وبساطته (١) :

أُتْرِى أَفْزَعُ الْفَسْزَالَةَ ذَيْبُ
فَهِيَ تَسْمَعُ شَرِيْدَةً وَتَغِيْبُ
وَقَدْ أَصْفَرَ وَجْهَهَا كَفْتَاةَ
قَلْبِهَا مِنْ وَشَكِ الْفِرَاقِ كَثِيْبِ
وَعَلَاهَا السَّحَابُ فَاحْمَرَّتْ مِنْهُ
إِذْ تَوَارَتْ ، نَوَائِبُ وَجِيْبِ
صَبَاحٍ ، مَا هَذِي الدَّمَاءُ أَرَاهَا
بَعِيُونِي ، أَمْ فِي السَّمَاءِ حُرُوبُ !
أَمْ تُرَى أَبْدَتِ الطَّبِيعَةِ لَوْحًا
نَظَرُ الرُّوحِ تَحْصُوهُ مَجْلُوبُ !

تقف العين عنده وهى حيرى
يسـتـتـبـيها جماله المحبوب
وانظر البَرْقَ مقابلـة الشمس، تجدُ ما تذوب منه القلوب
بقُر الحَيِّ من مراتعها ترجع ، فى مشية خطاها قريب
وقطيع الأغنام من وجهة الشرق
— إلى جانب الخيام يؤوب
وصغار الجَمَلان مربوطة تصبى إلى أمهاتها وتلوب
تسمع الأمهات ، وهى إليها
مسرعات ، بِغَامَها فتجيب
منظر للـقـروب فى البر مُشج
فتكاد القلوب منه تذوب
منظر يعجز المصوّر والشاعر عن رسمه ، ويعيا الخطيب

وللزهاوى تجربة رائدة معروفة فى الشعر المرسل ، فى قصيدة طويلة
تتضمن نظرات فى الحياة والنفس منتثرة فى أبيات مفردة ليس
بينها كبير صلة • ويحس القارئ إزاء هذه الأبيات بشيء غير قليل من
القلق ، ويثور فى نفسه تساؤل عن جدوى الخروج على القافية المطردة ،
ما دام الشاعر يلتزم البناء التقليدى المعروف للبيت المنقسم إلى شطرين •
ذلك لأن الأذن تتوقع فى هذا البناء — بالضرورة والإلف — أن ينتهى بالقافية
المعهودة • فليست القافية فى البيت العربى التقليدى مجرد نهاية ذات إيقاع
خاص للبيت ، بل هى — فى الشعر الجيد — قمة لبناء موسيقى ولغوى محكم
يفضى إليها بالضرورة وتتوقعه الأذن بعد أن تالف قافية القصيدة • وقد
يكون لهذا الصنيع ما يبرره لو أن الشاعر قد استطاع من خلاله أن يحقق
للقصيدة وحدة أكبر أو للبيت مرونة أكثر مما فى البيت التقليدى • غير أننا
نرى الأبيات فى هذه القصيدة تكاد تكون مقطوعة الصلة ، تقريرية الأسلوب ،
أقرب إلى النظم منها إلى الإبداع الفنى • وتلك ظاهرة مشتركة بين أغلب
محاولات الشعراء المحدثين فى الشعر المرسل الذى لم يصادف قبولا عند
الشعراء الوجدانيين بعد تلك المحاولات فاشروا أن يتخذ تجديدهم فى الشكل

صورة المقطوعة المتغيرة القوامي ، في اكثر الأحيان • ومن نماذج تلك القصيدة هذه الأبيات التي تقوم برهانها على فشل تلك التجربة من الوجهة الفنية ، وإن كانت من معالم الطريق نحو محاولات الخروج على الشكل التقليدي للقصيدة العربية . وقد نظمها الشاعر في زمن مبكر عام ١٩٠٥ :

لَمَوْتُ الْفَتَى خَيْرٌ لَهُ مِنْ مَعِيشَةٍ
يَكُونُ بِهَا عَيْثًا ثَقِيلًا عَلَى النَّاسِ
وَأَنْكَدُ مَنْ قَدْ صَاحَبَ النَّاسَ عَالِمٍ
يَرَى جَاهِلًا فِي الْعَزِّ ، وَهُوَ حَقِيرُ
يَعِيشُ نَعِيمَ الْبَالِ عُسْرًا مِنَ الْوَرَى
وَقَسَةً أَعْثَارِ الْوَرَى بِؤْسَاءُ
إِذَا مَا رَجَالَ الشَّرْقِ لَمْ يَنْهَضُوا مَعَهَا
فَأَضِيعُ شَيْءٌ فِي الرِّجَالِ حَقْوَقَهَا
أَسْرًا مَكَانٍ لِي عَلَى الْأَرْضِ رِيوَةً
إِلَى جَانِبَيْهَا رَوْضَةٌ وَغَدِيرُ
إِلَّا أَيُّهَا النَّاسُ أَرْحَمُوا النَّاسَ وَارْكَنُوا
إِلَى الْعِلْمِ ، إِنْ السَّلْمُ خَيْرٌ مِنَ الْحَرْبِ
لَأَحْسَبُ أَوْقَاتَ الْفَتَى وَقْتُ نَوْمِهِ
إِذَا كَانَ ذَاكَ النَّوْمُ خُلَا مِنْ الْحَلَمِ
أَخَى ، إِنْ أَسْرَارَ الطَّبِيعَةِ جَسَّةٌ
وَمَا اكْتَشَفْتَ مِنْهَا الْعَقْلُ قَلِيلُ

وسنرى عند عبد الرحمن شكري تجربة مماثلة لا تختلف في طبيعتها
وأثرها عن تلك القصيدة -

على أننا نلتقي في تلك المرحلة بقصيدة مرسلة جاءت أكثر توفيقاً من
هاتين التجريبتين لأنها قد اعتمدت من ناحية على نظام المقطوعة التي يخلف
فيها توقع الاتن للمقافية في نهاية كل بيت ، ولأن نهايات أبياتها معدودة مطلقاً

يتحقق بينها تماثل صوتي يشبه القافية من ناحية أخرى • والقصيدة للدكتور نقولا فياض من ديوان رفيف الاقحوان بعنوان « زيارة من غير موعد » (١) ، وقد قال عنها الشاعر إنها من « الشعر الطليق » ، ونظمتها في باريس عام ١٩٠٦ • وحسبنا أن نورد بعض مقاطعها لنرى ما بينها وبين تجربة الزهاوى من خلاف :

مرحباً بالشتاء إن كان غيري
لا يرى في الشتاء إلا حدادا
مرحباً بالشتاء والقلب خال
أعشق النار في سكون الليالي
مستريحاً من الهوى وهمومه
هذه عزلتي فنف يا فؤادي
ليس من زينب هنا أو سعاد
وإلى الطرس يا يراع فعندي
في زوايا الفكر العميق معانٍ
أن أن يطلع النهار عليها
قلت هذا ، وما حسبت حساباً
للذي خبّأت يد الأقدار
قُرْع الباب، من ترى يقرع الباب وليست بساعة الزّوار
ودبيب النفس في الأجفان ؟
قال لي : افتح ، أنا هو الحبّ قلت اذهب
— فما لي بالحبّ ، يا حبّ ، شأن
قال : برد الشتاء يقرص عظمي
ودموع السماء تمطر جسمي
وجنّاحي مهمم ماسور

عشاً تطلب الدخول فنفسى
أيها الحب قد سَلَّكَ طويلاً
نُسِيتُ عادة الصبابة والشكوى، وذَكَرَ العهد والتقيلاً
نُسِيتُ فعل قوسك المَرْهوبِ

ولعلنا نلاحظ ختام الأبيات بتلك الخوازم المطلقة الممدودة - كما ذكرنا -
« حدادا ، الليالى ، سعاد ، معان ، الأقدار ، الزوار ، شان ، جسمى ،
طويلاً ، التقيلاً » . كما نلاحظ أن كل مقطوعة تنتهى بما يكاد يشبه « القافية »
الخاصة أو « القرار » لتلك المقطوعة : « همومه - عليها - الأجفان - مكسور -
المرهوب » وهى باستثناء قوله « همومه » ممدودة . ومع ذلك فإن ذلك الختام
الساكن فى « همومه » لا يخلو من مد سابق على التسيكين . والمدات هنا
- فى أغلبها - متعائلة فى إيقاعها الصوتى ، إذ تقرر على « الألف الممدودة » ،
فإذا استخدم الشاعر مداً من نوع آخر أقام بين نهايتى البيتين ما يشبه
التقفية ، من خلال تشابه الإيقاع بين الكلمتين ، كما فى قوله « سعاد ، معان » -
وتتجاوز نهايات الأبيات عنده هذا التماثل فى الإيقاع فتصبح قوافى حقيقية ،
كما فى قوله « طويلاً .. التقيلاً » .

صحيح أن فى كثير من أبيات الزهاوى تلك النهايات الممدودة لكن بناء
القصيدة على نظام البيت ، وانفصال معانى الأبيات فى صورة جَمٍّ أو نظرات
ينطوى كل بيت على حكمة أو نظرة مستقلة منها ، يفصل بين إيقاع تلك
النهايات ويجعلها نهايات مبتورة مستقلة هي الأخرى .

• • •

ويقترن اسم « الكاظمى » عند الدارسين - فى معرض التاريخ لحركة
الإحياء فى العراق - بالرصاصى والزهاوى ، وإن كان قد قضى شطراً كبيراً
من حياته فى مصر . والحق أن من يقرأ شعره يلمس فرقاً كبيراً بينه وبينهما
فى نزعتيه وروح شعره العامة . ولا شك أن له « دياباجة » متينة على جانب
كبير من « الجزالة » المعهودة فى الشعر العربى القديم ، لكنها جزالة المقلد
الذى يعيش فى غير عصره ويحتذى أساليب السابقين دون أن يتحقق له

ما كان لديهم من « عصرية » فى زمانهم • وإذا كان هناك ما يبرر نسبة الكاظمى إلى حركة الإحياء فهو أنه قد استطاع أن يحتذى الأقدمين - مجرد احتذاء - فى وقت مبكر ندرت فيه حتى القدرة على « الصياغة » المتأسكة البعيدة عن الركاقة والإسفاف • وليس المراد « بالإحياء » مجرد تقليد أساليب الشعر القديم بل أن يعود الشاعر إلى منابع الشعر الحقبة ، فى وجدانه وتجاربه فينعكس ذلك على شعره الذى ينظر بالضرورة - فى تلك المرحلة - إلى القديم فى عصوره المزهرة يستوحى منه صورا وأساليب قادرة على التعبير عن ذلك الوجدان وتلك التجارب ، جاعلا منه نقطة انطلاق إلى التجديد والعصرية بعد ذلك •

وحسبنا أن نقرأ أبياتا للشاعر يخاطب فيها البارودى لنتبين مدى النزعة التقليدية التى سيطرت على شعره فى إيقاعه العام ومعجمه وعباراته وصوره إلى حد ينفى معه أدنى إحساس بروح العصر الحديث (١) :

لن النجائبُ سيرهنَّ وخيـدُ
تُطَوَّى وتُنشَرُ دونهن البيـدُ
بُغيا الورود من الفرات شواخصا
للنيل ، لو فى النيل طاب ورود
طَسَرِي إذا ما قيل قُلص للمُـرى
حايٍ وشَمَر سائق غريد
عُوجُ الخياشم يندفعن إلى الحمى
ما لَم يَسَطُنْ ، فذائد ومذود
لَتَوْنُ حتى ينثنى مَنْ فوقها
طريا ، كأن حنينها تغريد
ويقول راعيتها إذا هي اتبـلت
تَلْكُمُ جمال أم جبال قود ؟

(١) ديوان الكاظمى ص ٩٤ • بعنوان « قضت الصباية أن تهون الصيد » •

كتبها إلى صديقه الحميم الشاعر الكبير المرحوم محمود باشا سامى البارودى •

وكانتما فيها الركوب ولاند
وكانتما اكوارهن مهود
فإذا مررت على النيار رايتها
ترنو كما ترنو الظباء الغيد
فالريح إذ تحنو عليه يدمعها
كابن اللبون حنت عليه رفود

وينتهي الشاعر من مطالعه التقليدى الطويل إلى مدح صديقه البارودى
عن طريق « حسن التخلص » المعروف ، فيقول :

اليت لا ألهو بغير عزيمه
لشهاياها فى الخافقين وقود
حتى تُبَرَّد فى المجرَّة علتى
ويُجَرَّر لى فوق السماء برود
ويظل يحسد بعض مجدى بعضه
إن ضل عنه كاشح وحسود
وحلفت لا أعنو لغير أخى علا
ينمو إلى إخاؤه ويسزيد
محمودها المامى ، وهل بين الورى
إلاَّ سام فى العلا حمود

والحق أننا نجد فى شعر الرصافى والزهاوى نماذج من هذا الشعر
« البدوى » لكنهما يتجاوزانه فى ألوان من شعرهما إلى أشكال وتجارب
أكثر حداثة وأقرب إلى وجدان الشاعر وطبيعة عصره . وقد رأينا كيف كان
تطلعهما إلى ريادة بعض « الأشكال » الجديدة التى تخطيا بها مرحلة الإحياء
متأثرين بحركات التجديد فى مواطن أخرى من العالم العربى ، برغم أنهما
لم يكونا على صلة مباشرة ممتدة بحركات كتلك التى أتاحتها للكاظمى
إقامته الطويلة بمصر . ومع أن النيوان يتضمن قصائد نظمها فى وقت

متأخر يتجاوز مرحلة الإحياء ، فقد ظل طابعه التقليدي المحض غالبا على كل قصائده دون أن نلمس أي أثر يذكر لروح تلك السنوات المتأخرة أو صلاته المباشرة بحركة التجديد وشعرائها ودعاتها •

لذلك نستطيع القول بأن حركة الإحياء في العراق - وقد تأخرت قليلا عن حركة الإحياء عند البارودي - كانت في أول عهدها احتذاء مطلقا للشعر القديم ، لكنها لم تلبث - لتأخر وقتها - أن تأثرت بأصداء من حركات التجديد والريادة في مصر ، فلم تعد خالصة « للإحياء » وما صاحبه من عودة الذاتية ، كما كانت حركة البارودي ، بل جمعت بين معالم الإحياء وملاح من التجديد تتمثل في ريادة اشكال جديدة في بناء القصيدة ، والتفات إلى مأسى الحياة والمجتمع مُصَوَّرة في إطار من القصص الشعري الذي اقتضى بطبيعته شيئا من المرونة والاقتراب من طبيعة العصر في أسلوبه ولغته •

وقد امتدت حركة الإحياء بعد البارودي وغيره فتطورت إلى حركة من التجديد في إطار القديم وظهرت في أرجاء الوطن العربي كله طائفة من الشعراء في أواخر أيام البارودي وبعده بقليل ، ظلوا مشدودين إلى قيم التراث العربي ، متطلعين في الوقت نفسه إلى التعبير عن قضايا العصر في أسلوب يجمع - على اختلاف في الدرجة والموهبة - بين الأصالة والمعاصرة •

ولم يكن الرعى بالتطور الحضاري أو التأثير به متساويا عند مختلف الأفراد والطبقات في المجتمع العربي ، فمنهم من لم يمسسه هذا التطور إلا مساً رقيقاً ، ومنهم من وعوا طبيعته وعيا فكريا واضحا وأحسوا به إحساسا وجدانيا قويا متأثرين بثقافات خاصة لمجتمعات سبقت إلى هذا الضرب من التطور الحضاري •

وقنع محبو الشعر من الطائفة الأولى بما حققه امتداد حركة الإحياء من تجديد وما أقاموه من توازن بين القديم والحديث ، على حين رأت الطائفة الثانية أن هذا الشعر لم يحقق من العصرية ما يكفي للتعبير عن روح العصر •

وقضاياه ومفهومه الجديد للشعر والأدب والفن . وراحوا يدعون إلى لون جديد من الشعر يقوم أساسا فى موضوعه على التجربة الذاتية وتصوير خلجات النفس الإنسانية ، وفى أسلوبه ، على هجر « الأنماط » الشعرية القديمة وابتداع أسلوب جديد ، أنسب فى معجمه وصوره وإيقاعه للتعبير عن أمثال تلك التجارب الذاتية والنفسية .

وهكذا قام منذ بداية هذا القرن صراع حاد ممتد بين القديم والجديد ، كما يحدث دائما فى مراحل التطور الحضارية الكبرى ، نشأت عنه بالتدريج طلائع الحركة الوجدانية التى ازدهرت بعد ذلك بسنين .

وكان أول ما اقتدته دعاة الجديد فى امتداد حركة الإحياء ، تلك الذاتية التى أفاضوا الحديث عنها فى نقدهم النظرى وحاولوا إبرازها فيما نظموه من شعر . ذلك أن الذين تابعوا تلك الحركة من المجددين قد اتجهوا اتجاها موضوعيا اختفت فيه شخصياتهم وعبروا فيه عن قضايا عصرهم السياسية والاجتماعية وكفاح شعوبهم فى سبيل الحرية والاستقلال تعبيرا كليا مطلقا يغلب فيه الجانب الفكرى على النزعة الوجدانية ، ويجنح بطبيعة الموضوع إلى النبرة الجهيرة والإيقاع الخطابى الذى يناسب طبيعة ذلك الشعر « الجماهيرى » . وأصبح هؤلاء الشعراء - على اختلاف فى الدرجة - يمثّلون « فصول » الشعراء فى العصور القديمة ممّن كان عليهم أن يصوروا وقائع مجتمعاتهم مُؤقّلين - فى الأغلب - تجاربهم الذاتية ورصدتهم الوجدانية للحياة والناس . وكان من الطبيعى حينئذ أن تتماثل أساليب هؤلاء الشعراء من القدماء والمحدثين مع اختلافٍ تقتضيه طبيعة العصر وما جدّ من تطور لغوى وفنى .

وقد تفاوتت حظوظ هؤلاء الشعراء من الموهبة والشهرة ، لكن «شوقى» قد أتبع له أن يصبح شاعرا مرموقا على مستوى الوطن العربى كله ، فوجه فيه أنصار « الذاتية » ممثلا لتلك الموضوعية التى أنكروها ، ورأوا فى شعره نموذجا لما تقتضيه تلك الموضوعية من أساليب تحتذى القديم فى الصورة

الشعرية والتشبيه والمجاز وبناء القصيدة وإيقاعها ، فاتخذوه هدفا لحملتهم ضد القديم ، وجعلوا هدمه غاية لبناء الشعر على أساس جديد .

كان هؤلاء الشباب من دعاة التجربة الوجدانية يتوقعون من شوقي أن يتجاوز تجديد البارودي إلى مدى أبعد مما فعل فيجدوا في شعره من التجارب الذاتية ما يمس عواطف الإنسان العربي في مطلع القرن العشرين، خلال حديث الشاعر عن عواطفه أو رصده مشاعر الآخرين وتامله الذاتي في المجتمع والحياة والكون . لكنهم رأوا أن شوقي - وقد بلغ ما بلغ من مكانة مرموقة بين شعراء الوطن العربي - قد راح يتابع أحداث السياسة ومناسبات المجتمع ، كما كان يفعل الشاعر الكبير القديم ، فيمدح ويرثي ، ولو كان من يمدح لا يستحق المديح ، ومن يرثي لا صلة بينه وبين الشاعر تحفزه حفزا صادقا إلى الرثاء ، كما راح يخوض في ألوان من السياسة لعلها لا تمثل اهتمامه الحق ، ويتجاوز تلك الأحداث السياسية في مصر والوطن العربي إلى ما يترامى إليه من وقائع العالم وكوارثه ، وكأنما كان يريد أن يؤدي حق تلك المكانة الشعرية التي تبوأها ، ويريد أن يظل شعره حاضرا في أسماع الناس ونفوسهم ، شأن الشاعر الكبير القديم .

على أنه ليس من الإنصاف لشوقي أن نرجع تلك النزعة نحو شعر الوقائع والمناسبات إلى وضعه الشخصي وحده ، فإن ما أشرنا إليه من مظاهر التطور والتحول في الحياة العربية لم يتخذ صورة انقلاب اجتماعي وفكري شامل ، بل كان تطورا يمس الحياة في بعض جوانبها ، على حين تضي الحياة في جوانب أخرى على سنتها المألوف . لذلك لم يحس الشعراء جميعا بدواعي العصرية الكاملة ولم يستجيبوا جميعا لطبيعة التطور الذي كان يقتضى أن يلتفتوا إلى تجاربهم الذاتية وحياتهم الوجدانية ، كما كان يتوقع الشباب ممن وعوا حقيقة المرحلة الحضارية الجديدة ولدوا في ظلها .

ومن الإنصاف لشوقي وغيره من شعراء هذا الاتجاه الموضوعي أن نقول إن كثيرا من تلك الأحداث السياسية والوقائع الاجتماعية التي عبروا عنها كانت

متما يشغل بال العرب ويمس نفوسهم وحياتهم في الصميم ، وهى لهذا يمكن ان تمتد - فى موضوعها - ذات صلة لا تنكر بذات الشاعر ، غير ان الخلاف بين الموضوعيين والذاتيين كان يدور - فى جوهره - حول « الصيغة » الشعرية التى تقتضيه الموضوعية أو الذاتية أكثر مما كان يدور حول الموضوع أو التجربة . فقد كان الشاعر « الموضوعى » يجزّه من نفسه « صوتا » يعبر عن قضايا العصر وكأنه يتحدث باسم الناس دون أن تمر التجربة خلال ذاته فتتميز بأسلوب شخصي خاص . حقا ، كان هؤلاء الشعراء يختلفون فيما بينهم فى التعبير الشعرى ، لكنه اختلاف ناشئ من طبيعة الوهية عند الشاعر ومدى سيطرته على اللغة ومعرفته بالتراث ، لا من اختلاف فى الإدراك الوجدانى وما يقتضيه من تباين فى الأساليب .

وهكذا قامت حول شعر شوقي تلك الحركة النقدية المعروفة التى قصد بها أصحابها أن يهاجموا القيم فى أكبر ممثل له ويلفتوا الأنظار إلى ما يدعون إليه من جديد . ومهما يكن فى آراء هؤلاء النقاد من غلق أو تأثر بالأهواء الشخصية ، أو نفل مباشر لمذاهب النقد الغربية ومقومات الشعر الأوربي ، فإنها وراء كل ذلك تمثل إحساس طائفة من الناس بالمدى البعيد الذى كان قد انتهى إليه التطور الحضارى حينذاك ، وبالحاجة إلى شعر من لون جديد يمثل طبيعة ذلك التطور . وعن ذلك يقول العقاد فى تقديمه لديوان المازنى :

« نحن اليوم غيرنا قبل عشرين سنة . لقد تبوأ منابر الأدب فتية لا عهد لهم بالجيل الماضى ، نقلتهم التربية والمطالعة أجيالا بعد جيلهم ، فهم يشعرون شعور الشرقى ويتمثلون العالم كما يتمثله الغربى . وهذا مزاج أول ما ظهر من ثمراته أن نزع الأقدام إلى الاستقلال ورفع عشاقه راية التحرر من القيود الصناعية . وحسب الأدب العصرى الحديث من روح الاستقلال فى شعرائه أنهم رفعوه من مراغة الامتحان التى عفرت جيئته زمتا . فلن تجد اليوم شاعرا حديثا يهتئ ببولود ، وما نقض يده من تراب الميت ! . ولن تراه يطرى من هو أول ذاتيه فى خلواته ، ويقذف من كُجبر فى سريره ، ولا واقفا

على المرافىء يودع الذاهب ويستقبل الآيب . ولا متعرضا للعطاء ، يبيع من شعره كما يبيع التاجر من بضاعته * .

ومما يدل على ان هذا الموقف الثائر على الشعر الموضوعى والداعى إلى شعر الوجدان لم يكن مجرد اتجاه فردى أو استجابة لدواع « محلية » ان ناقدا آخر فى بيئة بعيدة كل البعد عن بيئة العقاد ، هو ميخائيل نعيمة ، قد شارك العقاد فى رأيه ، معبرا عن حاجات المجتمع العربى فى المتأخر الأمريكى ونزوعه إلى الخلاص من الموضوعية إلى الذاتية * فهو يقول ساخرا من شعر المناسبات : « .. وأصبحنا نتراسل نظما ونقصافح نظما .. ونستقبل أصدقاءنا نظما ونودعهم نظما ، ونهنتهم بعيد أو بمرکز أو بمولود نظما . إلى ان لم يبق فى حياتنا ما ليس منظوما سوى عواطفنا وأفكارنا (١) » ولعلنا نلاحظ وجه الشبه بين قوله هذا وقول العقاد « فلن تجد اليوم شاعرا حديثا يهتئ بمولود .. ولا واقفا على المرافىء يودع الذاهب ويستقبل الآيب » (٢) .

ويتفق الناقدان مرّات أخرى فى كتابيهما « الغريال » و « الديوان » إذ يلتفتان إلى الجانب الذاتى والنفسى فى الشعر ، ومن ذلك قول العقاد : « إن الشاعر من يشعر بجوهر الأشياء لا من يُعدها ويحصي أشكالها »

(١) الغريال ص ١١٩ .

(٢) لا يعود هذا التشابه بين أفكار هذين الناقدین والفاظهما إلى تشابه طبيعة بينتيهما الفنية فحسب ، فقد كانت هناك صلات شخصية معروفة بينهما * وقد كتب العقاد مقدمة كتاب « الغريال » لميخائيل نعيمة ، مبدئا إعجابه باتجاهه النقدي وما فيه من غلو وحدة تشبه كثيرا حدة العقاد ، وهو اتجاه مألوف فى كل حركة جديدة تريد أن تثبت وجودها أمام القديم * واثنى ميخائيل نعيمة على العقاد فى نقده لشوقي والتقى معه حول قصيدة بعينها هى بانيته :

أتادى الرسم لى ملك الجسواب

وأجزيه بدمعي لو اثابا

كذلك التقى الناقدان فى الرأى حول أبيات بعينها قالها شوقي ماسحا أحد الخطاطين * .

ولعل قيام هذه الصلة الشخصية يؤكد فى ذاته الطبيعة المشتركة لحاجات هاتين البيئتين الأدبيتين وطبيعتهما الرومانسية .

والوانها ٠٠ وليس همّ الناس من القصيدة أن يتسابقوا في أشواط البصر والسمع ، وإنما همهم أن يتعاطفوا ويودع أحسّهم وأطبعهم في نفس إخوانه زُبدة ما رآه وسمعه ، وخلاصة ما استطابه أو كرهه » .

ومثله قول ميخائيل نعيمة : « ٠٠ إن عواطفنا وأفكارنا مشتركة لأن مصدرها واحد وهو النفس ٠٠٠ وإن في الواحد منا ما في الآخر من العواطف والأفكار لكنها قد تكون مستيقظة في بعضنا ، غافلة في الآخر ٠٠ وإن من استيقظت عواطفه وأفكاره وتمكّن أن يلفظها بعبارة جميلة التركيب موسيقية الرنة كان شاعرا ٠ . وإذا إن العواطف والأفكار هي كل ما نعرفه من مظاهر النفس ، فالشعر إذن هو لغة النفس ، والشاعر هو ترجمان النفس » .

ويلفت المازني أيضا إلى ذلك الجانب الذاتي النفسي فيقول في مقدمة ديوان العقاد الأول : « ٠٠ فهو صورة صادقة لنفس صاحبه الحية الواعية لما يدور فيها ويطفئ بها ويجري حولها ، ولكل طور من أطوارها وحالة من حالاتها وجانب من جوانبها :

لولا القريض لكانت ، وهي فاتنة ،
خرساءً ليس لها بالقول تبيانٌ
ما دام للكون ركن في الحياة يُرى
ففي صحائفه للشعر ديوان

كما يقول في قصيدته الرائعة التي أسماها « الحب الأول » .
وفي هذه الأسطر يوضح المازني الذاتية بمعناها الأوسع فيبين أنها تنطوي على جانبين : التصوير الصانق لنفس الشاعر ، ووعي الشاعر ما يجري حوله من أحداث الحياة وتجارب الآخرين وعيًا وجدانياً ينعكس من خلال ذاته على ما يقول من شعر .

والحق أن شوقي ، ممثلاً للاتجاه الموضوعي ، كان بطبيعية وضعه

وشعره هدفا صالحا لدعاة الذاتية والوجدان • فقد أسرف في تجاهل وجدانه
واوغل في شعر السياسة والأحداث والمناسبات حتى ارتدّ بوضع الشاعر
الحديث إلى ما كان عليه في العصر العباسي ، متطلعا إلى مكانة « الفحول »
من شعراء ذلك العصر • فهو يخاطب الخديوي عباس مشبها نفسه بأبي تمام
شاعر المعتصم بقوله :

وأنا الفتى الطائفي فيك ، وهذه
كَلِمِي هَزَزْتُ بِهَا أبا اسحاق

ويقول مخاطبا « أم الحسين » :

أحييت في فضل الملوك وعزهم
ما مات من أم الخليفة جعفر
إن الذي قسّد ردها وأعادها
في برديك ، أعاد فيّ البحتري
ويخاطب الخديوي مرة أخرى بقوله :
حتى إذا رفع الحجاب تدفقوا
يتشرفون بإحاطة تتدفق
وتمازجت فيك القرائع وأنبرى
لأبي نواس البحتري المفلح (١)

وقد يقال إن شوقي قد جرى في ذلك على عرف الشعراء القدامى
والمحدثين إذ يُتَلَوْنَ بمواهبهم فيرون أنها تبدّ مواهب السابقين من « الفحول » •
غير أننا لو نظرنا في شعر شوقي - بعيدا عن حماسة دعاة الجديد وما يشوب
نقدهم أحيانا من غلو أو هوى - لرأينا أن اتجاهه إلى السياسة ووقائع
الحياة العامة لم تصرفه عن تصوير خلجات نفسه ونفوس الآخرين فحسب ،

(١) ورد في هامش النص بالديوان قول الشارح « يريد بأبي نواس إسماعيل
صبري ، وبالبحتري نفسه » •

بل طبعت شعره بشيء غير قليل من مظاهر التقليد الذى ينشأ بالضرورة حين يفقد الشاعر الإحساس الوجدانى الصادق بالتجربة فيعتمد على ما يناسب التجربة العامة من ماثور . لذا وجد دعاة الذاتية فى هذه المظاهر من تقليد التراث فرصة سانحة ليهاجموا شعر السياسة والمناسبات ساخرين مما قد يرون فى بعض تشبيهات الشاعر من مخالفة للجو النفسى ، أو فى بعض مجازاته من صنعة ، وما فى بناء القصيدة وأبياتها من « تفكك » .

ويدافع الدكتور شوقي ضيف عن هذا الاتجاه عند شوقى فيقول : « والأستاذ العقاد محق حين يزعم أن شوقى لا تتضح شخصيته فى شعره . ولكن الحق بجانبه حين يضع هذه المقدمة لينتهي منها إلى أن شعره ليس شعر النفس المتأثرة ، ولا شعر النفس الخاصة ، وهو لهذا ليس رسالة حياة ولا نموذجا من نماذج الطبيعة ، يريد بذلك أن يجرده من حاسة الشعر . وقد قلنا فى غير هذا الموضع إن شوقى ليس من الشعراء الذاتيين الأنانيين ، وإنما هو شاعر غيرى . ولست أرى لماذا نجر على شوقى ولا نجعل له هذا الاتجاه فى شعره مذهبا اتخذه فى فنه ؟ إننا حين نهمل ذلك ولا نذكره نكون قد تعمدنا ألا ننصفه . حقا إنه لو ادعى أن شعره صورة نفسه وشخصيته بالمعنى الدقيق لكان من حقنا أن نعارضه وأن نأخذ على يده . ولكنه لم يتقدم بهذه الدعوى ، بل لم يفكر فيها ، فقد كان يحلم بالعالم من حوله وأحداثه وحقائقه ، ولم يكن يحلم بنفسه ولا اتجه إلى وصف ما يجرى فى سرايبيها المظلمة ، لأنه رأى ألا يكون شاعرا نفسانيا ولا شاعر شخصية بالمعنى الذى يريده الأستاذ العقاد . وإن من الظلم للشاعر أن نقيسه بمقياس لم يفكر فيه ، وأن نسأله عن قسماته ، وملامحه ومزاجه وميوله النفسية وهو لم يُفكرَ بشيء من ذلك » (١) .

والحق أن القضية لم تكن قضية اختيار شخصى لدى الشاعر بين « الغيرية » و « الذاتية » ، بل كانت انتماءً إلى تيار فنيّ خاص يمثل الجانب

(١) شوقى شاعر العصر الحديث ص ٥٥ .

المحافظ من جوانب الحياة حينذاك ، ويجتد بالقدر الذى يحقق توازنا، كان ينشده أصحاب هذا الاتجاه، بين التراث والمعاصرة .

لذلك اتسم شعر شوقي فى صورته الفنية - مهما تكن طبيعة تجربته - بهذا الطابع « الكلاسيكى » بما فى أسلوبه من جلال وما فى عبارته من متانة وما فى إيقاعه من جهارة ، واختفت وراء تشبيهاته ومجازاته وصوره الناعمة إلى التراث شخصية الشاعر وعواطفه الذاتية .

وقد تتضح هذه الحقيقة بالمثال لو حللنا قصيدة من خير قصائد شوقي وأبعدنا عن المناسبات ، هى قصيدة « النيل » ، فسنرى الفرق ظاهرا بين طريقتيه الموضوعية الخالصة وما كان يمكن أن تجيء عليه القصيدة لو أنه اتبع الأسلوب الذاتى الذى يصور حقيقة شعوره وشعور غيره من المصريين بالنيل . وللنيل صورتان ، إحداها تقليدية مألوفة تصور جلاله وقدمه وفضله على الحضارة وعلى الحياة فى واديه ، وأخرى تقوم على إحساس الناس الحقيقي به ، وقد تناقض بعض جوانب الصورة التقليدية الأولى .

فالمصريون المحدثون لا يرون فى النيل كائنا سحريا غامضا جبارا ، ولا يقلّفونه فى أنفسهم بأساطير التاريخ وحقائقه ، بل يحسون به نهرا وديما جميلا يمارسون حياتهم على شاطئيه ويفيدون مما يحمل من خير وخصب ، ويستمتعون على صفحته بكثير من ألوان اللّهُو ، ويقترن فى نفوسهم بالعمل والزرع والحصاد وغير ذلك من ألوان الحياة . وقد كان شوقي يعيش فى منزل على شاطئ النيل ويشهد غدق الناس ورواحهم على ذلك الشاطئ ، ويرى الأشرعة البيض تخفق على مياهه الصافية ، ولعله كان يجلس فى أمسيات الصيف فى شرفته فيرى تالقي أشعة القمر على مياهه ، وقد ينتهى إلى سمعه غناء ملاح أو إيقاع مجداف . ومع هذا ، تجاهل ذلك كله فى قصيدته والتفت إلى تلك الصورة التقليدية للنيل ، فصوّره فى المقطوعة الأولى كائنا جبارا غامضا ، وتسامل فى إكبار عن منبعه ، وتحدث فى أبيات قليلة عن فضله على مصر ، محتكما على المفارقة اللفظية والصنعة البيانية

المألوفة فى التراث ، كما فى قوله ، مشيرا إلى الأرض :

تسوّد ديباجا إذا فارقتَهَا
فإذا حضرت اخضوضر الإستبرقُ
والماء تسكبه فَيُسَبِّكُ عسجدا
والأرض تُفرقها فيحيا المغرق !
ثم يخلص بعد ذلك إلى الأساطير والتاريخ فى قوله :
دينُ الأوائل فيك دين مروءة
لِمَ لا يُؤْلَهُ من يقوت ويرزق !

ويسمى بعد هذا فى تصوير حضارة الفراعنة ويُفيض الحديث عن
أسطورة عروس النيل ، حتى ختام القصيدة التى تقع فى مائة وثلاثة
وخمسين بيتا ، لم يعرض فيها بيت واحد لمظاهر الحياة الحديثة على شاطئ
النيل ولا لإحساس الرجل المصرى به .

ويتمم أسلوب الشاعر فى القصيدة بما أشرنا إليه من إيقاع كلاسيكى
ينبع من تلك « التساؤلات » المتلاحقة فى عبارات بُني بعضها على غرار بعض
فى تركيبها الأسلوبى لينتج من تكرار بنيتها هذا الإيقاع :

من أيّ وايّ فى القرى تتدفق ؟
وبأيّ كف فى المداين تتدفق ؟
ومن السماء نزلت ، أم فُجِّرَتْ من
عليا الجنان جدولا تترقق !
وبأي نولي أنت نامسجُ يردّ
للضفقتين جديدها لا يخلق

ومع أن اكبار الشاعر للنيل لا يخفى ، يظل وجدانه مستترا وراء الصور
البيانية المتلاحقة وصور الاستفهام المتتابعة وذلك التوازن الذى يقيمه بين

شطري البيت عن طريق التماثل الكامل فى بنية العبارة كما فى شطري البيت الأول ، او التقابل بين الألفاظ كما فى قوله :

حمرء فى الأحواض إلا أنها
بيضاء فى عنق الثرى تتألق

مع ما فى التقابل من صنعة بديعية فى قوله « بيضاء » نرى لها نظيرا فى قوله :

والماء تسكبك فيسبك عسجدا
والأرض تفرقها فيحيا المفرق

ويكتمل لعبارة الشاعر إيقاعها التقليدى بتذييل الاشطار الأولى من أبياته ببرهان يؤكد معناها ، كماله فى قوله :

دين الأوائل فيك دين مروة
لم لا يؤله من يقوت ويرزق ؟

وقوله :

جعلوا الهوى لك والوقار عبادة
إن العبيادة خشية وتعلق

او بإيراد صفات وأحوال فى الشطر الثانى تؤكد ما جاء به فى الشطر الأول ، من مثل قوله :

دانوا بيحسر بالكارم زآخر
عنب المشارب عده لا يلحق
مقييد بعهوده ووعوده
يجرى على سنن الوفاء ويصنق

يتقبل الوادى الحياة كريمة
من راحتك عميمة تتسدفق
متقلب الجنين فى نغمائه
يعزى ويصيح فى فداك فيسورق

أو بالتقسيم المتقارب الإيقاع ، كما فى قوله :

تسقى وتطعم ، لا اناؤك ضائق
بالواردين ، ولا خسوانك ينفق
وقوله : « متقيد بعهوده ووعوده » وقوله :

ولإليك بعد الله يرجع تحته
ما جف او ما مات او ما ينفق

ومن الطريف أن « شوقي » حين تحدث عن النيل فى إحدى أغانيه العامية التفت إلى وجوده المصرى القائم فى نفوس من يعيشون على ضفافه فقال عنه « حليوه اسمر » ، ووصف الأشرعة البيض على صفحته قسماها « حمامة بيضه بفرد جناح » ، وتحدث عن متع الناس على ضفتيه وفى زوارقه . وترجع هذه المفارقة إلى أن الشاعر فى أغنيته قد أطلق نفسه على سجيته واستجاب لمشاعره الذاتية ولطبيعة الأغنية ، فأخرج نفسه إلى حين من ذلك الإطار الموضوعى الذى تبرز فيه دائما الصور الشعرية الكلاسيكية .

وتختلف النظرة الموضوعية عن الموقف الذاتى فى أن الأولى تستغرق التجربة فى صورتها الكاملة على حين يتمثل الموقف الذاتى فى رؤية خاصة تعنى بأحد جوانب الصورة وتربط بينه وبين وجدان الشاعر .

وقد يستحيل النهر عند الشاعر الرومانسى إلى رمز صوقي مغلف .

بالأسرار يُشيع فيما حوله من طيور وزوارق وأشجار ورياح جوا خياليا
 حالما ، ويلمس بروحانيته حتى ما يتصل بوجوه من الحياة المادية من عمل
 أو سعي وراء الرزق . ويستجيب معجم الشاعر وصوره لطبيعة التجربة
 الرومانسية فتكثر الألفاظ « الشغافة المجنحة » ذات الدلالات الروحية أو
 النفسية ، وتكثر المجازات والتشبيهات والتجسيم ، وتخف حدة الإيقاع
 وجهارة العبارة وفخامة القافية ، و « جلال » العبارة الكلاسيكية الذي أشرنا
 إليه (١) . ومثال ذلك قصيدة للشاعر محمود حسن إسماعيل في ديوانه
 « نهر الحقيقة » بعنوان « مع النهر » :

سكونه حياه .. ونطقه حياه
 والموج فوق صدره صلاه
 حين تنام الريح .. والموج يستريح
 تخاله نشوان ، في أفقه النعسان
 أقداحه وضوء ، للصبى والهدوء
 يمر بالمياه ، وموجه مراه
 أمواجه سجاد ، للطهر والعباده
 تجر بها الطيور ، وتمرح العطور
 وتصبح الزوارق ، كأنها حدائق
 مسحورة الأغصان ، في روبة النسيان
 كل رؤاه حب ، ومعبد ورب
 وكل ما في شطه حياه ، وخطوة تحرك الحياه
 لولاه ، زهر الحقل ما تبسم
 لولاه طير الروض ما ترتب
 في صدره الأسرار ، عتية الاستار

(١) ليس القصد هنا المفاضلة بين القصيدتين ، بل مجرد بيان الخلاف بين
 النظريتين وما يقتضى من خلاف في التعبير والتصوير . وقد نأخذ على قصيدة محمود
 حسن إسماعيل ، إذا أردنا التقويم الفني - تقطع عباراتها وقصرها ، وكثرة أقرانها ،
 وبعض ما بها من تعبير منظوم أو مباشر .

لا الريح تدرى أمرها ، ولا النجوم تعرفُ
سفائنٌ ولهانة ، وعاشقٌ مطوّفٌ ٥٥
وصائدٌ أيّامه في خيطه مملّقه
يلقى الشباك مؤمنا مؤملا أن ترزقه
أوّما ، وظلّ ساكنا يرقب الغيوب
كأنه مدللٌ ينتظر الحبيب
وفجأة ، صافحه الفجرُ
والأمل الموعود والنهرُ
فعاد للكوخ بحمد الله
والحب والإيمان والحياه
ويختم الشاعر قصيدته بما بدأها به من قوله مشيرا إلى النهر :
سكونه حياه ٥٥ ونطقه حياه
والموج فوق صدره صلاه

وقد يستحيل النهر عند شاعر رومانسي آخر إلى مجرد رمز للعواطف
واللّذي ولا يبقى من وجوده الماديّ إلا رمز الماء في مقابل ما في نفس الشاعر
من حرقه ، كما في قول إبراهيم ناجي (١) :

يا أيها النهر ، بى حَسَدٍ
لكلّ جارٍ عليك رَفٍّ
أكلّ راجٍ كما يـــــــعود
يروى ظمأه ويرتشف !

ومن حبيب إلى حبيب
ترنو حنــــــانا وثقبسم
وكل غايٍ له نصيب
من مائه البارد الشّيم !

(١) وراء القمام ص ٨٤

يا نهسر ، روّيت كل ظامى
فراح ريان ، إن يَنقُ
فكن رحيمًا على أوامى
قلّى فلّا بات يحترق !

يا نهسر ، لى جذوة بجنى
هائلة الجمر بالنهسار
فإن دنا الليل برحت بى
وساكن الليل كم آثار !

وقفت حيران فى إزائك
فهل ترى منك مسعد ؟
وددتُ ألقى بهما لك
لعلهما فىك تبرد

عالج لظاها ، فإن سكن
فرحمة منك لا تحصد
وإن عصت نأزها فكن
قبرا لها آخر الأبد !

والفرق واضح بين ما استدعته هنا التجربة الوجدانية من معجم شعري خاص وتصوير وإيقاع ، وما اتسمت به قصيدة شوقى من بيان كلاسيكى اقتضته طبيعة النظرة الموضوعية إلى التجربة •

ونجد مثل هذا التحول من الوجود المادى للموضوع إلى ما يمكن أن يحمل من رمز عاطفى أو نفسى ، فى قصيدة معروفة للشاعر الفرنسى الرومانسى لامرتين ، شُف بها كثير من الرومانسيين العرب فترجمها بعضهم نثرا (١) ، ونظمها بعضهم شعرا ، هى قصيدة « البحيرة » • وتتضح

(١) أحمد حسن الزيات : ترجمة رفائيل ص ٣٦٠ ، وعلى محمود طه : الملاح
الثالث ص ٢٠٧ ، وإبراهيم ناجى : وراء القمام ص ١٦٨ • ونقولا فياض : رفقة
الإقحوان ص ٩ •

فى مقاطعها الأولى رموز القصد والوحشة والموت والزمن دون إلحاح على
صورة البحيرة نفسها إلا من خلال تكريات الشاعر المسعّدة عن الماضى،
وهكذا ترجمها على محمود طه :

ليت شمعى ، أهكذا نحن نمضى
فى عباب إلى شواطئ قمض
ونخوض الزمان فى جنح ليل
أبدى يضى النفس وينضى ؟
وضفاف الحياة ترمقها العين، فبعض يمر فى إثر بعض
دون أن نملك الرجوع إلى ما
فات منها أو الرُسُوسَ بأرض
حدثى القلب يا بحيرة ، مالى
لا أرى « أولفير » فوق ضفافك ؟
أوشك العام أن يمر وهذا
موعِد للقياء فى مصطافك
صخرة العهد ! ويكها آنذا عت ، فماذا ليك عن أضيافك ؟
حدث وحدى أرعى الضفاف بعين
سفتك دمعها الليلالى السوافك
يا زَمَانَا يمر كالطير ، مهلاً
طائر أنت ؟ ويك قف طيرائك !
أهنا الساعات تجرى وتعدونا
— عطايا ؟ فقف بنا جريائك !
ويك ، دعنا نمرح بأجمل أيام ،
— ونلقى من بعد خُوف أمانك
وإذا نحن لذة العيش نقنأها
— وموت بنسباً قَدَرُ دورائك !
بيشد أن الشقاء قد غمر الأرض ،
— وفاض الوجود بالتاعسسينا

كلهم ضسارح إليك يُرْجِيكَ ،
— فاسرع ، اسرع ! إلى الضارعينا
وافترس مششقيات أيامهم وامض
— رحي تطحن الشقاء طحسوتا
رحمة فانكر النفوس الحزانى
وانس يا دهر ائقس الناعمينا !

والطبيعة من ابرز الموضوعات التي تتجلى فيها الفروق بين الموقف الموضوعي والموقف الوجداني ، وبين ما يقتضيه كلا الموقفين من تعبير فني . فالشاعر الموضوعي - أو الكلاسيكي - ينظر إلى المشهد الطبيعي نظرة شاملة - كما ذكرنا - فتستوى عنده أجزاء الصورة ويؤلى كلا منها عناية خاصة ليرسم منها جميعا في النهاية لوحة كاملة . فالربيع لدى الشاعر الكلاسيكي فصل تشرق فيه الشمس الدافئة وتستيقظ الأرض بعد هجمة الشتاء وتتفتح الأزهار وتتغنى الأطيار وتفيض الحياة بالحب والجمال ، وكل من هذه الجوانب يمكن أن يكون صورة صغيرة في ذاتها داخل تلك اللوحة الشاملة الكبيرة .

ومن هنا كان من الممكن أن يأتي الشاعر بما يبدو أنه تناقض بين هذه الصور الصغيرة في الجو النفسي المناسب للربيع ، إذ يبدأ الشاعر من منطلق بياني موضوعي ما دام لا يعبر تعبيراً صريحاً عن عواطفه أو يمزج بين وجدانه وما يصف من مشهد طبيعي .

وليس أدلّ على ذلك من وصف شوقي للطبيعة فإنه يعتمد على ما كان يعتمد عليه أغلب شعراء العصر العباسي من وصف خارجي لمظاهر الطبيعة يقوم على الإدراك الذهني واللوان من التشبيه والمجاز بينها كثير من التناقض الغريب . ولعل خير مثال لهذا قصيدته في وصف الربيع :

أذار أقبل ، قم بنا يا صَاحِ
حيّ الربيع حديقة الأرواحِ

واجمع ندائى الطرف تحت لوائه
فالصفو ليس على المدى بمتاح

ففى هذا المطلع دعوة بيّنة إلى الإقبال على الحياة والاستمتاع بعباهج
الطبيعة واللوان الجمال فى الربيع ٠ لذا يتوقع القارئ ان تمضى القصيدة
فى هذا الجو الطلق المرح وأن يصف الشاعر احساسه بالربيع وتجاويه مع
مشاهد الطبيعة البديعة من حوله. ويجد القارئ ما توقعه من الشاعر فى
صور القصيدة، وإن جاء فى صور منثورة من المقابلة والمجانسة والمجاز
التقليدى والتوازن بين الأشطار ، كما فى قوله :

ملكُ النبات ، فكلّ أرضي داره
تلقاه بالأعراس والأفراح
منثورة أعلامه ، من أحمر
قاني وأبيض فى السرى لاح
ليست لمقتمه الخوائل وشيها
ومرحن فى كنف له وجنـاح
يفشى المنازل من لواظ نرجس
انا ، وأنا من ثغور اقاح
ورؤوس « منثور » خفضن لعزه
تيجانهن عواطر الأرواح
الورد فى مُرّر الغصون مفتح
مقابل يثنى على الفتاح
ضاحى المواكب فى السرايا مميز
نون الزهور بشوكة وسلاح
مرّ النسيم بصفحته مقيلا
مرّ الشفاه على خدود ملاح
هته الردى من حسنه وبهائه
بالليل ما نسجت يد الإصباح

ينيك مصرعه وكل زائل أن الحياة كغفوة ورواح

ويخيل إلى القارئ لأول وهلة إذ يلتقي بالبيتين الأخيرين أن الشاعر قد عدل عن وصفه لمشاهد الجمال والسعادة إلى النظر في حقيقة الحياة وما بينها وبين تلك السعادة الظاهرة من مفارقة ، أو أنه يؤكد دعوته في مطلع القصيدة إلى الاستمتاع بمباهج الحياة ، بالتأكيد على طبيعة الحياة في تقلبها وقصرها . لكن الشاعر لا يلبث أن يمضي في ذلك التناقض الواضح بين الجو النفسي للقصيدة ، وأجزائها المتفرقة ، وكان كل جزء صورة بيانية مستقلة في ذاتها ، فيقول :

ويقائق النسر في اغصانها
كاللتر ركب في صدر رماح
والباسمين ، لطيفه ونقيسه
كمريرة المتنزّه المسماح
متألق خلل الفصوص كأنه
في بلجة الأفنان ضوء صباح
والجلنار دم على أوراقه
قاني الحروف كخاتم السفاح
وكان محزون البنفسج ثاكل
يلقى القضاء بخشية وهلال
وعلى الخواطر رقة وكابة
كخواطر الشعراء في الأتراح
والسرو في الحبر السوابغ كاشف
عن مفاكه كملحصة مفراح

ولم يجد الشاعر حرجا في رسم تلك الصورة الدموية للجلنار - وسط تلك اللوحة البهيجة الألوان ، ولا في الحديث عن ثكل البنفسج وكابة الخواطر

والأتراح • ذلك لأن تلك الصور - بعيداً عن وجدان الشاعر - يبقى لها وجودها الخارجى المستقل وتغزو فى ذاتها لدى الشاعر موضوعاً بيانياً يمارس فيه سيطرته على اللغة ومعرفته بتراثها ، ويحقق فيه ذلك « الجلال » الكلاسيكى وتلك النبرة المتسقة الجهيرة المألوفة فى الشعر الموضوعى •

ويمضى شوقى فى وصف جمال الطبيعة فى الربيع إلى أن يقول :

والماء بالودى يُخال مسارباً
من زئبق أو مقلبات صفاح
بعثت له شمس النهار أشعة
كانت حلى النيلوفر السباح
يزهو على ورق الغصون تثيرها
زهو الجواهر فى بطون الراح
وجرت سواقي كالنواذب فى القرى
وعن الشجيرة بآلة ونسواح
الشاكيات وما عرفن صباية
والبساكيات بدمع مسّاح
من كل بأية الضلوع غليلة
والماء فى أحشائها ملواح
تبكى إذا ونيت ، وتضحك إن هفت
كالعيس بين قنطسط ودرّاح
هى فى الصلاسل والغلولي ، وجارها
أعمى ينسوء يثيره الفدّاح

ولا يظن الشاعر إلى المفارقة البيئة بين الماء اللامع والنيلوفر السباح والجواهر الزاهية ، وتلك السواقي الآلة النائحة كانتها النواذب ، إذ جرى العرف فى الشعر التقليدى الموضوعى أن تكون تلك صفة السواقي ، وإن زاد عليها شوقى ربطها بالنواذب ! وأغلب الظن أنه التفت إلى هذا المعنى

التقليدى - برغم مناقضته البالغة لجو القصيدة العام - ليخلص إلى تلك الصورة الذهنية القائمة على المفارقة المألوفة فى صور الشعر التقليدى :

الشساكيات وما عرقن صباية
البساكيات بدمع سساح
من كل يادية الضلوع غليلة
والماء فى احشائها ملواح
وكانه يذكر ببيتته الاخير قول الشاعر القديم :
كالعيس فى البيداء يقتلها الظما
والماء فوق ظهرها محمول

بل يذكر الشاعر العيس بلفظها فى هذا المقام ، وإن جاءت فى غير هذا المعنى القديم ، فى قوله « كالعيس بين تنشط ورزاح » لأن المعجم الشعرى عند الشاعر الكلاسيكى لا يفرق كثيرا بين لفظ قديم وآخر عصرى ، ويستمد من الفاظ اللغة جميعها على السواء كلما اقتضت ضرورة البيسان أو الإيقاع .

وفى انسياق الشاعر وراء الصور البيانية الجزئية ينسى الحاحه على بكاء السواقي ونواحها ونديها فينسبها مرة أخرى إلى الضحك ، جنبا إلى جنب مع البكاء :

تبكى إذا ونيت وتضحك إن هفت
كالعيس بين تنشط ورزاح .

والشاعر الوجدانى أو الرومانسى لا يمكن أن يقع فى مثل هذا التناقض، إلا لنقص فى الموهبة ، لأنه يبدأ صورته من موقف عاطفى أو نفسى يظل شائعا فى لوحته ، غالبا على كل أجزائها ، إن لم يقصد قصدا إلى رسم لحظات نفسية مختلفة متداخلة أو متعاقبة . وهو لهذا يختار من المشهد الطبيعى ما يتلامم مع تلك الحالة النفسية أو يصلح رمزا لها أو دلالة عليها إذا خلع

عليه الشاعر ما يفصح عن هذا الرمز أو هذه الدلالة . فليس الربيع عنده
- في الأغلب - تلك الصورة الشاملة من الدفء والاشراق والغناء والتفتح ،
بل قد يراه في زهرة واحدة تنفتح ذات صباح في أبيض بشرفة ، أو في
شعاع مشرق دافئ ينفذ إلى غرفته ، أو في ورقة جديدة خضراء على غصن
أسمر ، أو أغنية لطائر يقف على حافة نافذته ، أو ابتسامة على فم سعيد ،
أو غير ذلك من الملامح الخاصة التي يتجاوب معها وجدان الشعراء كل حسب
طبيعته أو حاله النفسية . ومثل هذا الموقف الوجداني الخاص يستدعى
ما يناسبه من ألفاظ ومجازات وصور وإيقاع لا تعتمد على الأنماط الماثورة
يقدر ما تعتمد على الأصالة والابتكار داخل التقاليد العامة للاتجاه الوجداني ،
على حين يؤثر الشاعر الكلاسيكي أن يستقي قدر الطاقة من التراث متخذاً
من بعض الأنماط التعبيرية والتشبيهات والمجازات سـتاراً يخفي وراءه
عواطفه الذاتية ، التي « نستشفها » تحت هذا الستار .

ولعلنا نستطيع أن نبتين الفرق بين النظرة الكلاسيكية والنظرة
الرومانسية وما يتبع كل منهما من معجم شعري وصور شعرية متميزة ، لو
قارنا بين حديث شوقي عن نواح السواقي ، وتصوير شاعر رومانسي لهذا
النواح ، هو محمود حسن إسماعيل في ديوانه الأول « أغاني الكوخ » :

يا نغمة في المساء طارت مُولمةً
حبرى تَدْفُقُ من ناي الدواليب !
كانها خفقة من قلب محتضر
يشدو بها العمر في لهف وتكريب
ماذا شجاكِ فرتلتِ الأسي نغماً
ورحبتِ نواحةً بين المطاريب ؟
النور حين ذوى في الحقل ناخره
وللم الضوء من تلك الماريب
ونام في حضن زَنْجِيٍّ قد اتشحت
مقسوئه بدجى كالهَمِّ غريب ..

أم نعمة صرخت من جوف كافرة (١)
بالنور ، تدعو له دوما بتغريب ؟
ما تلك إلا صدى البأساء تنفثه
أنسا لكل طليح النفس مغلوب ١
أم ضلّة فمرت أجفان مضطهد
مُحرّقي بلهيب السوط مغلوب (٢) ؟
ما الناس إلا أسارى قوة حققت
تسوقهم لردى فى الخيب مكتوب ١
أم شاعر غره فى دهره أمل
فصاد لهفان من ياس وتخييب
يسرى من الشجو مخلوقا بلوعته
كشاريد من طيوف الحلم منهوب
ويرمق النور لا يأسى لفرقتهم
ولا يهيم بطيف منه مكذوب
فنوره ومضة للروح خاطفة
تنساب لماعة من جفن محبوب

فالمصور فى هذه الأبيات تتفق مع الجوّ النفسى الغالب على القصيدة
التي وردت فيها ، والتي تجابهنا منذ البداية - فى مطلعها - بتلك الصورة
الفاجمة الدامية :

مات النهار ! وهذى الشمس جازعة
عليه ، تخطر فى دأى الجلابيب ١

والشاعر فى حديثه عن نواح الساقية لا يقرر هذه الحقيقة تقريرا كما
فعل شوقي فى قوله :

(١) يريد البومة
(٢) يعنى الثور

وجرت مسواق كالنواذب بالقرى
رعن الشجى بآنة ونسواح

بل يرسم صورة مركبة تجعل من الدوايب نايا ومن صوتها نغمة
طائرة مولهة فى السماء ، وينادى بها بما يشبه ترنم العاشق لثلك الأنغام الممتدة
الحزينة ، ويبنى الصورة بما يورد من تشبيه تالٍ مركّب أيضا . ثم يتساءل
عن سر ذلك الشجى - بعيدا كذلك عن التعبير التقريرى المباشر - ويجيب
عن تساؤله بـ « فروض » ذات طابع رومانسي واضح تتسق جميعا مع روح
الكآبة المسيطرة على جو القصيدة . ولا يكتفى الشاعر فى ضروب إجابته
بتعبير موجز محكم ، بل يبسط كل « فرض » حتى ينتهى إلى شيء غير قليل
من التجسيم . وقد آلت سيطرة الوجدان على صور القصيدة إلى استخدام
الشاعر ممجما حافلا بالدلالات النفسية المهزّمة غير المحدودة ، شأن المعجم
الوجدانى عند الرومانسيين ، وذلك برغم ما يبدو فى القصيدة من إطار
تقليدى فى الشكل وبعض القوافى .

وقد استقرأت شعر شوقى فى الطبيعة فرايت أطراد هذا الأسلوب ،
ولفتنى بوجه خاص اعتماده فى تشبيهاته ومجازاته على الحلى والجواهر
والأحجار الكريمة ، يقارن بها ما يفتته من جمال الطبيعة . ومن ذلك قوله
فى القصيدة السابقة :

ويقائق النسر فى أغصانها
كالذُرَّ رُكَّبَ فى مسدور رماح
يزهو على ورق القصصون نثيرها
زهو الجواهر فى بطون الراح
وقوله فى قصيدة « منظر طلوع البدر من سفينة » :
يا درة الغسّاص أخرج ظافرا
يمناه يجلوها على النظّار
وأقَى بك الأفقُ السماءَ قاسمفرت
عن قفلى ماسٍ فى مسوار نُضار

الماء والاتفاق حولك فضيسة
والشهب دينار لدى دينار
والفلك مشرقة الجوانب في الدجى
يبدو لها ذيل من الأنوار
بيننا تَخَطَّرُ في أُجَيْنٍ مَائِجٍ
إذ تَنْثَنِي في عَسْجِدٍ زَخَارٍ

وقوله في قصيدة « جنيف وضواحيها » (١) :

والسفع من أي الجهات اقتبسه
الفتية نَزَجًا يَمْوِجُ مَدُورًا
نثر الفضاء عليه عقد نجومه
فبدا زبرجده بهن مجسورها
سالت به الاتفاق ، لكن عسجدا
وتغطت الأتباج ، لكن جوهرها
والماء مُنْتَرٌ ، ما أرقَّ واغزرا
وجداول هُنَّ اللّجَيْنُ وما جرى
فَحَشَوْنَ أفواه السهول سبانكا
وملأن أقيال الرواسخ جوهرها

وفي قصيدة « مشاهد الطبيعة في طريق الاستانة » (٢) :

كم في الخمائل ، وهي بعض إمائها ،
من ذات خلخال وذات سيوار
ولقد تمرُّ على الفدير تخاله
والثَّبَّتْ مَرَاءً زَهَتْ بِإِطْمار

مُدت سِوَاعُدْ مائه وتالقت
منها الجواهر من حصي وجمار

وفي قصيدة « البسفور كائنك تراه » (٢) :

٠٠ إلى أن حلّ في الأرج النهارُ
وللراني تبيّنت الديارُ
فقلنا الشمس فيها أم نضار
وياقوت ومرجان ودرُّ !

وفي قصيدة « كوك هو » (٤) :

غشيتك والأصيل يفيض تبراً
وينسج للربى حلاً ويكسو
وتذهب في الخليج له وتأتى
أنامل تنثر العقيان خمس
وفي جيد الخميّة منه عقد
وفي أذانها قرط وسلس

ولا بهم في هذا المقام أن يقال إن الشاعر قد تأثر في ذلك بحياته
المترفة وما لعله كان فيها من ألوان تلك الجواهر واللكيء والأحجار
الكريمة ، فمما شتبه الشاعر تلالؤ النور بالجواهر أو بالحصي أو الزجاج
فإن ذلك لا يغير من الأمر شيئاً، لأن الشاعر بهذا الأسلوب الفني ينصرف عن
الطبيعة نفسها إلى تشبيهها بأشياء تقل عنها جمالا وقدرة على الإيحاء، وذلك
يذكرنا بصنيع ابن المعتز حين وصف الهلال فقال في بيته المعروف :

لنظّر إليه كزورق من فضة
قد أثقلتته حمولة من عنبر

وتشبيهه ابن الرومي ألوان قوس الغمام بأذيال خود في غلائل ملونة بعضها أقصر من بعض • وكلا التشبيهين ذهني مصنوع برغم ما قيل عن أثر البيئة عند كل من الشعارين ، وأن ابن المعتز إنما « يصف ماعون بيته » ، على حين يصف ابن الرومي ما يراه في حياته العامة • حقا ، إن التشبيه بمثل هذه الأشياء قد يكون وسيلة فنية موفقة للتعبير عن إحساس الشاعر بجمال الطبيعة ، إذا استطاع أن يخرج بها عن وجودها الواقعي الخالص ويثبت فيها الإيحاء، ويلقى عليها من الظلال ما يكسبها دلالات جديدة ومعاني نفسية ترمز إلى وجدان الشاعر، لكن شوقي - وغيره من الموضوعيين والكلاسيكيين - يوردون أمثال تلك التشبيهات في أسلوب تقريرى لا يفصح كثيرا عن إحاسيس الشاعر •

ونستطيع أن نتبين « نمطية » الصورة الشعرية الكلاسيكية لو أمعنا النظر في تصوير الشاعر الجاهلي وقوفه بالأطلال • فهو - برغم ما نستشفه في شعره من حزن دفين - لا يصرح بأساءه أو إحساسه العميق بالفقْد ، بل يكتفى - في الأغلب - بالحديث عما أصاب الدار من تحول، واصفا مظاهر الوحشة والخراب في عرصاتها وبقايا الأنس والحب في دمنها ، في صور تتكرر من شاعر إلى شاعر ومن قصيدة إلى أخرى بشيء من الاختلاف اليسير • وهو - في أغلب الأحيان - إذا عَنَّ له أن يبكي ، يدعو « خليلا » أو « خليلين » أو جماعة من الركب ليموجوا معه إلى الدار فيقفوا بها ويبكوا عليها ، وكأن ما يشعر به من فقد ليس تجربة ذاتية تخصه وحده، بل أصبح تجربة عامة من صميم الحياة العربية كلها ، فهم يؤدون له هذا « الطقس الجماعي » من البكاء ، إن صح هذا التعبير • وهو مع ذلك لا يمضي كثيرا في الحديث عن بكائه أو لوعته أو يزاوج بين عالمه الداخلي ورؤيته الخارجية، بل يسرع فيصرف إلى رصد أطلال ذلك الماضي البعيد فيما بقي من آثار قليلة وتحول جسيم • ولعل أبيات زهير في هذا المقام من أقرب الصور إلى البيان عن حزن الشاعر لكنها مع ذلك لا تفصح عنه :

بها العين والآرام يمشين خلفه
وأطلوها ينهضن من كل مجثم
وقفت بها من بعد عشرين حجة
فلأيا عرفت الدار بعد توهم
فلما عرفت الدار قلت لربمهما
ألا انعم صباحا أيها الريع واسلم !

فنحن نلمس الحزن الكامن والشعور بالوحشة والخراب وراء ما يبدو
أنه تصوير لمظاهر الحياة والنماء والتوالد ، ونحس بما يحمل الشاعر للدار
من حنان في تسليمه عليها ودعائه لها .

على أن ذلك لا يمكن أن يقاس إلى الوقوف الحديث بالأطلال التي لم
تعد عند الشاعر بقايا حقيقية لدار مهجورة أو خربة بل أصبحت أطلالا
نفسية ترمز إلى إحساس الشاعر بفقد أشمل وأعمق وأطول امتدادا من فقد
في تجربة عاطفية محدودة أو مكان أو زمان بعينه . ونستطيع أن نلمس
مرحلة من الانتقال بين الطلل المادى والنفسى فى قصيدة للمازنى أسماها
« الدار المهجورة » (١) تحدث فيها عن الوجود المادى للدار بعد أن هجرها
أهلها ، لكنه زاوج بين مظاهر الخراب وما يشعر به من أسى ومفارقة اليمة
بين الحاضر والماضى ، ثم ختمها بمقطعين يوحيان بفقد أعم وأطول :

أيه يا مهد مسرات الصبا
عجبا ، أصبحت قبرا عجبا !
حاملا عن هاجريك الوصيا
كنت للهو فقد صرت ، وما
أنت إلا طيف أيام عذاب
أوحسوا الأبواب بالله ولا
تدعوا العين ترى فعل البلى

وامنعوا دار الهوى أن تبذلا
إن للدار علينا زمما
وقبيحٌ خونها بعد الخراب

فإذا اكتملت بعد ذلك ملامح الحركة الوجدانية رأينا ناجي يرسم صورة جديدة للطلال يغلب عليها الوجود النفسى فلا نكاد ندرك هل يتحدث عن دار حقيقية أم كيان نفسى هتته الوحشة وأصابه الخراب أمام ما يشهد من فقد وفناء أبديين يرصدهما الوجدان الرومانسي الذاتى المرهف ٥

ونستطيع أن ندرك هذا الشعور بالفقد العام الذى أصبحت الدار مجرد « حافز » للحديث عنه فى قوله فى المقاطع الثلاثة الأخيرة من القصيدة (١) :

ركننى الحانى ومغناي الشقيق
وظلال الخلد للممانى الطليح
علم الله لقد طال الطريق
وأنا جئتك كيما أستريح
وعلى بابك ألقى جعبتى
كفـرـيب أب من وادى المحن
فيك كف الله عنى غـريـتى
ورسـا رجلي على أرض الوطن
وطنى انت ، ولكنى طريد
أبدى النفسى فى عالم يؤسى !
فإذا عدت ، فللنجوى أعود
ثم أمضى ، بعد ما أفرغ كأسى !

ولو مضينا نستقرئ الفرق بين موقف الشاعر الكلاسيكى والوجدانى من الطبيعة لرأينا ، مثلا ، أن الشاعر الجاهلى يسلك الأسلوب نفسه حين يتجاوز الوقوف على الأطلال إلى وصف مظاهر الطبيعة التى من شأنها

(١) وراء الغمام - « العودة » ص ٢٥

أن تحرك الوجدان كالبرق والمطر والسيل . فهو في الأغلب يرصدها من بعيد
متخذاً من ذلك البعد المكاني ذريعة للبعد النفسي كذلك حتى لا يمتزج بما
يصف من مشهد ، أو يفصح عما قد يثور في وجدانه من إحساس تاركاً
صورها وحدها ، توحى « بنبيعة وجدانه أو « تتم » عليه . وهو هنا أيضاً
يطلب إلى صاحب أو خليل أن ينهض معه ليرقب ذلك البرق اللامع من بعيد ،
ناظراً بعين الخيال إلى ما قد يعقبه من سيل يقتلع ثابت الأشجار والنخيل
ويهدم المنازل ويفرق السباع :

- اصباح ترى برقاً أريك وميضه
كلمع اليبدين في حبي مكلل
قعدت له وصدبتى بين ضارح
وبين العذيب ، بعد ما متأملى ا
- أصباح ترى برقاً هبّ وهنّا
كمصباح الشميلة في الذبال
أرقت له وأنجد بعد هدء
وأصباحى على شعث الرّحال
- أرقت وأصباحى قعود بربوة
لبرق نلالا في تهامة لامع
يجدّ فيستشرى كان وميضه
وميض سيوف في أكفّ قواطع
قعدت له ذات العشواء فلم أتم
لدى مرقب من هضب نخلة فارع
وقلت تأمل صاح ! أين مصابه ؟
أجاد على ذى فرتنا فالقوارع ؟

وقد لا يجد الشاعر من يشرّكه في تلك التجربة ذات الصفة الجماعية
فيودّ ، منادياً ، لو يجد له رفيقاً فيها :

يا من يرى عارضا قد بتَّ أرقبه
كانما البرق فى حافاته شمل !
أو يلوم صاحبه لأنه نام ولم يأرق معه لذلك المشهد :
انى أرقّت ، ولم تارق معى صاح
لمستكفٍ يُعيّدُ النومَ لواج
يامنُ لبرقٍ أبيتَ الليلَ أرقبه
من عارضى كيباض الصبح لمح !

على أن موهبة عظيمة كموهبة شوقي لم تكن لتقنع بما فرضته عليها الظروف من اتجاه موضوعي يعبر عن القضايا السياسية والاجتماعية العامة بعيدا عن دخائل النفس وبدائع الطبيعة وأسرار الكون ، فى مرحلة كانت تدعو إلى أن يلتفت الشاعر إلى هذه التجارب ، فوجدت لها متنفسا فى إطار جديد يفرض بطبيعته الالتفات إليها ، هو إطار المسرحية .

فالمسرحية برغم إطارها الموضوعي - تفرض على الشاعر أن يتمثل عواطف شخصياتها وأزماتها النفسية ويُنطق هذه الشخصيات بما ينبغي أن ينطق به من يشعر بتلك العواطف أو يجتاز تلك الأزمات ، ومن المسرحيات ما يمكن أن يوسم بالرومانسية لطبيعة موضوعه وشخصياته ومواقفه وتطور أحداثه . وقد اختار شوقي من موضوعات التاريخ ما تمتزج فيه الوطنية بروح المأساة وما تنتهى فيه مصائر الأبطال إلى فواجع تثير المشاعر ، كما اختار من الماسي « الفردية » ما هو خالص لعواطف الحب وأشواق الإنسان ومثله العليا فى مسرحيته « عنترة » و « مجنون ليلى » .

لذلك نلمس فرقا كبيرا بين شعره فى دواوينه وشعره فى مسرحياته من حيث المستوى الفني والقدرة على الوصول إلى وجدان قارئه . وشعر شوقي فى مسرحياته من طراز فريد فى الشعر العربى كله لا ترقى إليه قصائده فى الشوقيات . وقد تجلت عبقرية الشاعر على حقيقتها وفى أبدع صورها فى تلك « القصائد » التى عبر بها عن عواطف شخصياته المسرحية وأزماتها

وقواجهها ، مهما يكن رأينا فى المسرحيات نفسها من حيث مقتضيات المسرح ومقوماته الفنية . ولا شك أن هذا التميز الواضح يرجع إلى أن المسرحية بطبيعتها تحتم على الشاعر أن يرتد الى نفسه وإلى ملاحظاته عن سلوك الناس ومشاعرهم حتى يتمثل الموقف المسرحى ويصور خلجات شخصياته تصويرا صادقا نابضا بالحياة .

ولقد كانت مراثيات شوقى التى تستغرق جزءا كاملا من دواوينه الأربعة موضعا لنقدٍ كثيرٍ ساخر من دعاة الاتجاه الوجدانى الجديد ، إذ راوا فيها تمجيدا « موضوعيا » لكثير من قادة السياسة ووجهاء المجتمع وزعماء العصر على اختلاف نزعاتهم وأوضاعهم واختلاف صلتهم الاجتماعية أو الشخصية بهم .

ومهما يكن من طبيعة ذلك النقد ودواعيه ، فإننا قلّ أن نظفر من بين تلك المراثى الكثيرة بقصيدة تضارع فى جمالها وشجنها ما لهذه الأبيات القليلة التى قالها على لسان المجنون وقد وقف على قبر ليلى :

عرفتُ القيسور بِعَرْفِ الرِّياحِ
وَنَلَّ على نَفْسِهِ المَوْضِعُ
كَتَكَلَّى تَلَمَّسَ قبر ابنِها
إلى القبرِ من نَفْسِها تُدْفَعُ
هداها خيالُ ابنِها فاهتدت
وليلَى الخيالِ الذى أَتبع
فُجِعنا ليلَى ، ولم نك نحسب يا قلبِ انا بها نفجع
أعيتى ، هذا مكان البكاء
وهذا ممسبك يا أدمع
هنا جسم ليلَى ، هنا رسمها
هنا رمقى فى الثرى المودع

هنا قم ليلى الزكي الضحوك
يكاد وراء الليلى يلعب !
هنا سحر جفن عشاء التراب
وكان الشرقى فيه لا تنفع
هنا من شبابى كتاب طسواء
وليس بنسأشره البلقع
هنا الحادثات ، هنا الأمل الحلو يا ليل ، والألم الممتع
طريد المقادير، هل من يجيرك منها سوى الموت، أو يمنع؟
تذلّ الحياة لسلطانها
وللموت سلطانها يخضع
طريد الحياة ، ألا تستقر؟
ألا تستريح ، ألا تهجع ؟
بلى ، قد بلغت إلى مفزع
وهذا التراب هو المفزع !

فليس فى هذه الأبيات ما يلجأ إليه شوقى عادة فى مراثيه حين يحاول
أن يتفلسف فى مطالع قصائده فيورد صوراً بيانية مختلفة لمعنى واحد مألوف
هو أن كل حي غايته الفناء ، وحين يخلع على من يرثيهم من الفضائل ما جرى
المعرف عليه فى مواطن الرثاء ؛ بل فيها حركة نفسية نابضة تمثل لوحة
الإحساس بالفقد ومرارة الشعور بالضيق . ومن مظاهر صدق الإحساس
فيها أن الشاعر لم يصور ما فقده قيس بموت ليلى من ماضٍ عزيز على نحي
تقليدى ملئ بالسعادة الكاملة ، خالياً من كل الهموم ، بل جعله مزيجاً من
« الحادثات ، والأمل الحلو ، والألم الممتع » . ومع ذلك فهو عزيز على نفس
قيس بكل ما كان فيه من أمل والم .

ويلمس شوقى فى قوله « الألم الممتع » وتراً شجياً من أوتار الرومانسية
التي تستعذب الألم وتتخذ من معاناته رمزاً للتميز وعمق الشعور وممارسة

الحياة على حقيقتها . ويؤكد التفاته إلى هذا المعنى الرومانسي مرة أخرى
فى قوله على لسان الاموي مخاطباً قيس :

تَفَرَّدْتُ بِالْأَلَمِ الْعَبْقَرِيَّ
وَأَتَّبَعْتُ مَا فِى الْحَيَاةِ الْإِلَمِ

وفى هذه الأبيات السابقة ينتهى الشاعر إلى مسحة من « التفلسف »
عن الحياة والموت لكنها هنا نابعة من طبيعة الموقف ، معبرة أصدق التعبير
عن شعور قيس . فقوله « وهذا التراب هو المفزع » لا يمثل مجرد الحقيقة
العامة التى ترى فى الموت المولى الأخير من شهور الحياة ، بل تمتزج فيه
هذه الحقيقة بشعور قيس وهو على قبر ليلاه بأن مصيره مرتبط بمصيرها
وأنه قد أن له يموت بعد أن ماتت .

و « التراب » فى البيت لا يعنى مجرد الفناء بل يشير إلى تراب بعينه
هو تلك الأرض التى ضمت رفات ليلى ومعه حب الشاعر وذكرياته وأمله
الحلو وألمه الممتع . إنه يلمح فيه « قم ليلى الزكي الضحوك » يكاد يناديه من
وراء النبلى أن يلقى ببقايا حياته المنهكة فى أحضان ذلك التراب ، ويسمع
أصواتاً من « شبابه الذى طواه وليس بناشره البلقع » تهيب به أن يصل
حاضره الثاكل بماضيه العزيز الذى يثوى أمامه فى التراب . لقد كان شوقى
فى مراثيه يحاول أن يتفلسف ويخلع على من يرثيه كثيراً من الفضائل
المالوفة لأنه فى معظم الأحيان لم يكن يشعر نحو من يرثيه بلوعة الحزن
التي تجعل من الرثاء فناً آخر غير فن المدح . أما فى مثل ذلك الموقف من
مسرحة مجنون ليلى فقد تمثل طبيعة الشخصية وعاش معها بعواطفه وتخيل
كل ما يمكن أن يدور فى خبايا نفسها من خلجات ، فجاء تعبيره عنها هادفاً ،
يجمع بين ما يحسه الثاكل من أمى وما قد يفكر فيه أمام لغز الحياة
والموت .

• • •

وقد عاصر شوقى شعراء فى الوطن العربى ، وإن تأخروا عنه فى

المولد . جروا على هذا النهج الكلاسيكي فى أشعارهم الوطنية لكنهم انفتقوا إلى كثير من التجارب الذاتية واقتربوا خلالها من طبيعة الاتجاه الوجداني فى الموضوع والصورة الشعرية . ومع أن وطنياتهم لا تخرج فى إطارها العام وروحها الغالبة عن قالب القديم ، فإنها تختلف عن موضوعات شوقي القومية فيما يبدو فيها من حرارة ذاتية تبعد بها قليلا عن الطبيعة الموضوعية للشعر الكلاسيكي وتبث فى صور الشاعر حداثة نسبية فى المعجم والصورة وبناء العبارة الشعرية . وقد تطورت هذه اللمسات الذاتية فيما بعد عند أصحاب الحركة الوجدانية حتى أصبح الوطن عند الشاعر « حبا » مشبويا وعاطفة ذاتية لا تكاد نفرق بينها وبين عاطفة الحب المألوفة .

على أن الفرق يظل ملحوظا بين اشعار هؤلاء المعاصرين لشوقي فى الوطنية، والتجارب الذاتية برغم هذا التقارب ، ونستطيع أن نتبين هذا التمايز ، مثلا ، عند خليل مردم الشاعر السوري . وحسبنا أن فنظر فى بعض « وطنياته » لنرى جانبا من تلك الذاتية التى تشيع فيها خلال الإحساس الوطنى المتراوح بين الحدة والحزن العميق ، من مثل قوله فى قصيدة « نكرى الشهداء » (١) :

هل تذكرون ، وما بالعهد من قديم
يوما أراكم ضحاه طالعا نكدا
يوما تجسّد نكراه أسمى وجوى
وتقرح القلب والعينين والكبد
على الوجوه علامات الأسى ارتسمت
وفى القلوب سميع البث قد وقدا
ترى الكاية معدودا سرادقها
وغيبها بسماء الشام منعقدا
فى الغوطتين إذا ما نسمة خطرت
أنت كما أن محزون إذا جهدا

كانما الدوح إن مال النسيم به
ثواكل نشرت أشجارها كددا
كانما الطل والأوراق ترسله
دمع تصدر من أفاقها بددا
ناحت على بردى الأطياف فانفجرت
يعد النضوب عيون الدمع من بردى
كان تهديره في كل منصدر
نشيج باك يعانى الهم محتشدا
فلو تراهم على الأعواد مائلة
أجسامهم لفقدت الصبر والجلدا
تواجه الشمس منهم أوجها نضرت
كالناس في الشمس لالا إذا انتدا

أما قصائد الشاعر الوجدانية ، ففيها كثير مما نجده عند الوجدانيين
من تصوير لمظاهر الطبيعة المتصلة بشجون النفس أحيانا وبفرحتها أحيانا
أخرى ، وتعبير عن وحشة الشاعر وتقرده وعواطف الحب الذي يتخذ
الشاعر من الطبيعة « خلفية » له .

ويتغير شكل القصيدة تبعا لتلك التجارب الذاتية فتجيء غالبا على
نظام المقطوعة المتغيرة القوافي ، وتكثر في معجمها ألفاظ ذات دلالات شعورية
حادة ، وترتبط الصورة الشعرية التي يرسمها الشاعر في مقاطع يصور
كل منها جانباً متكامل الأجزاء من تجربته الشعورية . ويفصح الشاعر عن
وجدانه ويتخلّى عن ذلك « التحفظ » المعهود عند شوقي ونظرائه ، ومن نماذج
هذا الاتجاه قصيدة له بعنوان « المحزون » (١) ، يقول في بعض مقاطعها :

اعن اللهم من صوّرتَه من حَزَنٍ
ألف الحزن ، فلو فارقه الحزن بكاء

وجفا اللّهُ ، فلو واصله اللّهُ شكاه
نفسه ليس لها غير الآسى من سكرٍ

الآسى فى مقتلته قد محا كل ضياء
جاءلا فى مسميته كل صوت كالميكاء
أن ما يبصر أو يسمع داعى الشجن

درج الطفل باليه ضاحكا مستبشرا
ناشرا كلتا يديه كالمصطفى كبرا
أو كطير هم بالإسفاف من عن حصن

ضمته المحزون ، لا يملك ردّ العبرات
ذاكرا يوما وإن طال التراخى فهو ات
تصدع الشمل به جورا صروف الزمن

لو تراه والى هام بها ، عند التلاقى
خلته يلفظ روحا بلغت منه التراقى
مغمض العينين للفصصة ، لا للوسن

قال : لا آسى إذا لاقيت يوما مصرعى
إنمسا أخشى على حبي أن يودى معى
فاحفظ اللهم هذا الحب ، واحرس وحسن

ويرسم خليل مردم صورة للشاعر كتلك التى نعهدها عند الوجدانيين
والرومانسيين ، إذ يصورونه متصل الأسباب بالسماء ، مضى الروح طاهر
الوجدان ملتحاق الضمير لما يشهد من مآسى الحياة ومفارقاتها • وهو هنا
أيضا يستخدم نظام المقطوعة ، ويكثر من القوافى المتغيرة والألفاظ الدالة
على المفارقة والعواطف ، ويستعاض بها — شأن أغلب من ينهج هذا النهج

من الوجدانيين - عن الصور المركبة أو المجاز المبكر • ومن نماذج ذلك قوله
من قصيدة بعنوان « الشاعر » (١) :

هبط الوحي عليه
من سماوات الخيال ، فى الظلام
وأضياء جانبيه
رؤية السحر الحلال ، فى الكلام
خرّ يبكى ، وله لما تجلّت صمغاته

قد وصى سرّ الوجود
ومعاني العدم ، فى غشيته
فروى بيت قصيد
من عيون الحكم ، فى صحوته
نظمت زفرات ، قطعته شهقات

فتكّ عن ناظره
مسدلات الحجب ، والمستور
فجرى عن أصغره
غير ما فى الكتب ، من سطور
صور علوية مثلها بالكلمات

ظلّ يرنو للمسماء
واحمرار الشفق ، فيقول :
ذا نجيب الشهداء
شاهد فى الأفق ، لا يزول
فعلهم أعين السحب تريق العبرات

نسَمات السَّريح تُكلى
لا تُنى تَنْتخب ، فى أسماها
ووميض البرق لَيْسَلا
جمسرة تلتهب ، فى حشاها
أو غُؤاد بين جنبِها شبيد النُزوات

هَزَمَ الرعدُ فقَلا :
ذا صراخ البائِسينا ، فاعطفوا
وَبَجَى اللَّيْلَ وطَلا
وهو عسف الظالمينا ، فارأفوا
وانكشِفِيا ليل، إن الرعد أُمسى صرخات!

ومن بين من سلك هذا الاتجاه الوطنى والوجدانى من معاصرى شوقى
كذلك خير الدين الزركلى • وهو ايضا يتجه إلى الطبيعة ويتخذ من بعض
مشاهدها رموزا يدير حولها بعض قصائده الذاتية ، وله فى ذلك قصيدة
معروفة بعنوان « لم تَبِ يا قمر » ، يرسم فيها سورا متتابعة لفواجع الحياة
ومتناقضاتها رابطا بينها بخطابه إلى القمر ، رمز الطبيعة التى لا تابه
لما يعانى البشر ولا « تتعاطف » معهم فى مأسيتهم ، كما يتوقع الشاعر
الرومانسى • وتدور هذه الصور حول معان رومانسية معروفة ، من رثاء
لفقد الشباب والصحاب ، والفرقة والاعتراب ، والفقر والكآبة وتحول
المصائر من قوة إلى ضعف ومن عز إلى شقاء • وهى معان - على اختلافها -
تمثل شعور الرومانسى بعجز الإنسان أمام الزمن الممتد والطبيعة الباقية بعد
فنائنه ، وبما فى الحياة من مفارقات لا تخضع لمنطق • وتبدو إشارة الشاعر
إلى القمر اللاهى فى سمائه عن تلك المآسى ، كأنها « احتجاج » من الشاعر
على ذلك الوضع البشرى التمس ، من خلال عتابه أو لومه لذلك الكوكب
الرقيق الذى طالما تغنى الشعراء بجماله وشبهوا به من يحبون ، ووجدوا
فى نوره الحالم منطلقا نحو آفاق من الصفاء والسعادة ، وكأنما الشاعر هنا
قد تفتحت عيناه قرائتا كل ذلك وهما من الأوهام • والقصيدة تجرى على

ما رأيناه عند كثير من الشعراء فى ذلك الوقت المبكر ، من اعتماد على « تصميم » واضح لفكرة سابقة يعرضها الشاعر خلال مقطوعات يرسم كل منها جانباً من الصورة ثم تتكامل فى النهاية فتقدم لوحة رحية لتلك الفكرة التى تتحول بتعدد الصور وتكاملها إلى إحساس • ويعتمد الشاعر فى إخفاء « الفكرة » العقلية وتوشيتها بالوان من الوجدان ، على إيقاع القوافى ، وعلى الألفاظ المحملة بالشعور ، والجمل المناسبة الإيقاع ، وتخلو صور الشاعر - كما لا حظنا عند غيره ممن يسلكون هذه السبيل - من المجاز المركب أو المبتكر ، فنراه يكثف بتشبيه الشبلب المرح بالطيى أو الزورق الصغير الذى يسبح « فى سلسل كالنور » • ولا تكاد نظفر بغير هذه التشبيهات الثلاثة فى القصيدة كلها - سواء كانت تشبيهات بسيطة أم مركبة، تقليدية أو مستحدثة • ومن نماذج مقطوعات تلك القصيدة قوله (١) :

أرأيت تأنهة على أترابها
فتانة بسفورها وحجابها
خلابة بدلالها وعتابها
غلبة بهديثها وخطابها
ذهب الزمان بمالها وشبابها
وتفردت بانينها ومصابها
ناجثك شاكية تصاريف القدر
وظللت تضحك فى سمالك يا قمر !

أرأيت بين مسارج الأقلام
مترسلاً أو مستجاد نظام
حتى رماه من الفوادح رامى
نهدت إليه قوارع الآلام
فبكى اليراع مودعاً بسلام

(١) الدكتور سامى الدمان : الشعراء الاعلام فى سورية من ١٧٢

عهدَ النُبوغِ ومسوغَ آياتِ العبرِ
ونعمت ، تؤنسك الكواكب يا قمر !

اشهدت في غسقِ الظلامِ غريبا
ملا الفضاءَ تقجما ونحيبا
نادى أحبتَه وعاش كئيبا
قلقَ الجنانِ ، على الزمانِ غضوبا
الشوقِ يُنكي في حشاءِ لهيبا
والدمعُ يُجرى مقلتيه صبيبا
يرعاك مضطربَ الجوانحِ والفكرِ
وتتيه في خيلاءِ كبرك يا قمر !

أسمعتَ أناتَ الجريحِ مُمددا
يطوى اللبالي لا يقر مسهدا
لا العيش طاب له ، ولا اشتاق الردى
يمسى ويصبح شاكيا متنهدا
ضعفت قواه ، فما يطيق تجلدا
وتعاصت الزفرات أن تتصعدا
غضَّ الجفونَ وقال : حسبك يا غيرَ
وسهرت تبسم للكوارث يا قمر !

أرعاك مبتئس شكا ألمِ الطوى
ومُرَّوع ، ضل السبيل وما غوى
ومتوج عنت الجباه له ، هوى
عن عرشه ، لا الملك دام ولا القوى
ومودع مستسلم لهوى النوى
ومعذب بغرامه بادى الجوى

وقسوت ، هل قُذِّت ضلوعك من حجر
لم تحتجب ، لم ترث ، لم تُفِر ، يا قمر !

ولعلنا نلاحظ أن الشاعر إلى جانب اعتماده على تتابع القوافي وتنظيمها ، يستعين ببعض الصيغ الموقعة المتماثلة في الاشتقاق، في بدايات بعض أشطاره ، ليزيد من وضوح الإيقاع وحدة الشعور ، كقوله « فتانة بسفورها ، خلابة بدلالها ، غلابة بحديثها ٠٠ ومرّوع ضل السبيل ، وموتّع مستسلم » ٠ وهو يسلك هذا المنهج في قصيدة وجدانية أخرى « عصفورة النيرين » فيقول في أحد مقاطعها مقفيا بين « الشجو واللهر والصفو والزهو » (١) :

ألفَتْ شجوى ، وعَفْتُ لهوى
فأين صفوى ، وأين زهوى ؟

* * *

وممن عاصروا شوقي وجمعوا بين الاتجاه القومي والاجتماعي ، والاتجاه الوجداني وديع عقل ، من شعراء لبنان ٠ وللشاعر مدائح ومرثيات وقصائد مناسبات تقليدية في أسلوب رصين ، لكنه غير عصري ٠ غير أن له قصائد عاطفية عُرف بها فيمن يسميها « ثريا » بعضها يجنح إلى نزعة حسية تطورت فيما بعد عند بعض الشعراء في صور من التعبير « المترف » الذي يقف وسطا بين الرومانسية والواقعية ، وبعضها يخلص للعاطفية المثالية أو يمتزج فيه الحب بالشعور القومي ، وفي كلتا الحالين لا يبعد الشاعر كثيرا عن طبيعة الشعر التقليدي إلا في استخدامه لبعض عبارات حديثة وفي مزاجه البسيرة بين العاطفة والطبيعة ، واتخاذها من بعض مشاهد الطبيعة وأحيائها رموزا واضحة لحالاته النفسية ٠ ومن ذلك قوله من قصيدة بعنوان « أبكر روضي يا ثريا » (٢) :

(١) المرجع السابق ص ١٧٢

(٢) النيران ص ١٤ ٠ وقد نظمها عام ١٩١٠

أبـاكر روضى يا ثريا فـلا أرى
 هـزارى صـداها على فـنن البـان
 وادعـوه ملـتاعا ولبس يـجيبنى
 وكنت متى ادعوه بالأمس لبـاننى
 ولما سألت البان عنه تلاطمت
 أـماليدـه ، تحكى جـوانح ثـكلان
 وهبت أعاصير على الروض كـثرت
 من النوح اغصانا هوت فوق اغصان
 نواع أثت تنمى هـزارى ، ولم تقل
 قضى نـحبـه ، بل قلنـى مال إلى ثان
 لقد لاد بى فرخا صغيرا مرّعا
 فـرّيقـته فى ظل حـبى وإحـسانى
 إذا جاح أقربه فؤادى ، وإن أتى
 على ظمأ ، أسقيه من بين أجفانى
 توليتـه لا ريش فيه وعندما
 نما جانـحاء قرّ منى وخـلاتنى
 ونستطيع أن نجد أثر التراث فى أبيات المقطوعة الأخيرة التى تستوحى
 اشعارا قديمة معروفة فى العقوق ، كما نستطيع أن نلمس الفرق بين هذا
 التجسيم التقليدى والتجسيم الوجدانى المصرى لو قارنا بين هذه الأبيات
 ومقطوعة إبراهيم ناجى يجسم فيها « الحنين » (١) :
 أمسى يـعـذبـنى ويـضـمـنـى
 شوق طفلى طـفـيان مـجنـون
 أين الشفاء ، ولم يعد يـدى
 إلا اضـمـالـيل تـدـاونـى
 أبغى الـهـدوء ، ولا هدوء ، وفى
 صـدرى عـباب غـير مـأمـون

يهتسـاج إنَّ لَجَّ الحنين به
ويثـن فيه أنين مطـمـون
ويظـل يضرب في أضـالـه
وكأنـها قضبان مسـجون
ويح الحنين ! وما يجـرّـعنى
من مـرّه ، ويبـيت يسـقـينى !
رَبِّيتـه طفـلاً بذلت له
ما شـاء من خـفض ومن لين
فالـيـوم ، لما اشـتد ساعده
وربما كنـوّار البـسـاتين
لم يـرْضَ غـيـرَ شـيـئـيـتى ودمى
زادا ، يعـيش بـه ويغـنـينى !
كم لـيلة لـيـلاء لازمـنى
لا يـرتـضى خـيلاً له نوى
ألفى له همـساً يخاطبـنى
وأرى له ظـلاً يماشـينى
متنفساً لـها يهـبّ على
وجهى كأنفـاس البراكين
ويضـمّنا اللـيل العـظـيم ، وما
كالـيل مأوى للمـسـاكين !

وقد نما ذلك الاتجاه العاطفى ذو النزعة الحسية المترفة على يد شاعر أصبح فى المرحلة التالية ممثلاً بارزاً له ، هو بشارة الخورى أو « الأخطل الصغير » . على أنه فى هذه المرحلة البسكرة كان ما يزال متارجحاً بين القديم والجديد ، تغلب على أسلوبه رصانة التراث وإن تخللت بعض صوره عبارة مستحدثة هنا أو مجاز مبتكر هناك . وهو فى محاولته التجديد فى إطاره التقليدى الغالب يجرى وراء « الطرافة » التى توقعه فى بعض المزالق

الفنية . ومن نماذج بداياته العاطفية الأولى قوله فى قصيدة بعنوان « أين عيناك » (١) . وقد نظمها عام ١٩١٢ :

أيها الغائب الذى فى فؤادى
حاضر ، كيف حال قلبك بعدى ؟
أين عيناك ، تنظيران وكفى
فوق قلبى ومدمعى فوق خدى
هائما فى الظلام يلذع حرّ الوجد
— قلبى ، ويلذع البرد جلدى
شبح طائف كسته يد الليل ببرد كوجهه مسودّ
بيد أنى لو شئت ما اعترف الليل
— بمسهدى ولا اعترفت بوجودى
ولما هزّ صفحَ نعلّى للأرض سكونَ الظلام . إذ جدّ جدى
ولما استلّنى الشقاء حساما
فى نهارى وصيّر الليل غمىدى
ولما حيرّ الكواكب منى
زفراة كضهبها ذات وقد
همست نجمة بأذن أخيهها
همس ثغر الندى بمسمع ورد :
ما ترى يا أخى شخصا على الغبراء
— يمشى ، لكن على غير قصد ؟
مثل قابيل بعد قتل أخيه
يقطع الأرض بين رهو ووخد
خافق القلب كالأنيم على النطح
— يرى الموت لامعا فى الفرند

لهف نفسى ! فقلبه مثل قلبى
يتلظى ، وسهده مثل سهدى
أى شىء فى الناس هذا ؟ أفیه
لك قبلا أخى سابق عهد !

حفظاه قلبأختى من الحب هذا فى الحب أصغر عبد !

ويتجلى السعى وراء الطرافة وتوشية الأسلوب القديم بما يبدو انه
جديد فى قوله مثلا « ولما هز صفع نعلي للأرض سكون الظلام » وهو مجاز
يادى القبح فى هذا المقام ، وقوله « ولما استلنى الشقاء حساما فى نهارى
وصير الليل غمدى » وفيه صورة ظاهرة الصنعة والتكلف . ويجرى الشاعر
على الشئ المألوف فى المبالغة فى قوله « ولما حير الكواكب منى زفرات
كشهبها ذات وقد » . ثم يعود للسعى وراء الصور الطريفة فيشبه نفسه
أو تشبته النجمة ! - بقايين بعد قتل أخيه ، وبالأئيم الخافق القلب على
القطع . ومثل هذه المحاولات ، برغم ما فيها من صنعة ، تنبئ برغبة قوية فى
التجديد والابتكار كانت حافزا لشعراء الوجدان إلى ريادة آفاق جديدة من
التعبير والتصوير فيما بعد . ولعل القسم الثانى من القصيدة يمثل الاتجاه
الذى غلب على الشاعر فى كثير من صوره ، وعلى شعراء آخرين بعده فى
المرحلة التالية من حديث عن النجوم أو إليها ، ومزاوجة بين مشاهد الطبيعة
وحالات النفس فى اكتئابها ومسراتها . ومن خلال تلك المزاوجة بدأ الشعراء
يبتدعون كثيرا من الصور المصرية الجديدة ، ومنها قول الشاعر « همست
نجمة بأذن أخيها ، همس ثغر الندى بسمع ورد » وختامه الطريف الذى
يشبه ختام بعض القصص القصيرة التى تنتهى بمفاجأة تلقى ضوءا جديدا
على القصة :

حفظ الله قلب أختى من الحب ،
— فهذا فى الحب أصغر عبد !

وللشاعر فى هذا المجال قصيدة معروفة بعنوان « هند وإمها » (١)
تعد نموذجا مبكرا لما برع فيه بعد من تلك الصور الحسية المترفة ، ومثالا
لمعجمه الشعري الذى يجدد من خلاله،ومن خلال تركيب العبارة الشعرية
تركيبا خاصا-كثيرا من المجازات والتشبيهات المألوفة فى الشعر العربى
القديم ، كالذى نراه فى مطلعها :

أتت هند تشكو إلى أمها
فسبحان من جمع النيرين !
فقلت لها : إن هذا الضحى
أثماني وقبلنى قبلتين
وفرّ ، فلما رأتى الدجى
حباني من شعره خصلتين
وما خاف يا أم ، بل ضمنى
والقى على ميسمى نجمتين
وثوب من لونه سائلا
وكخنى منسه فى المقلتين

فقد أحال الشاعر عن طريق الحركة والتجسيم وبناء العبارة
الشعرية ، تشبيه الوجه بالضحى والشعر والمقل بالليل إلى صور بديعة
جديدة .

على أن بدايات الشاعر لم تكن كلها تدور حول تلك النزعة الحسية .
فإن له قصائد وجدانية خالصة فيها لوعة الذكريات ولذعة الحنين إلى أيام
الطفولة السعيدة ، فى ظل الطبيعة الفطرية التى يشغف بالحديث عنها
شغفا ظاهرا شعراء « الشام » ويقتربون فى حديثهم عنها من نقاء الطبيعة
وبراءة الطفولة،بمعجمهم الشعرى « العادى » وعباراتهم الشعرية البسيطة.

مما لا نجده إلا نادرا عند الشعراء في مصر وغيرها من أقطار الوطن العربي
في تلك المرحلة . ومن نماذج هذا الاتجاه عند الشاعر قوله من قصيدة
بمعنوان « كيف أنسى » (١) :

كيف أنساك يا خيالات أمسى ؟
تكريات الصبى وأحلام نفسى
كيف أنسى الأيام صفوا وأنسا ؟
... كيف أنسى !

مَيَّ ٠٠ هلا نكرت تلك السنين
بأبى أنت ٠٠ كيف لا تذكرنا !
كم نشقنا نُقى هناك وقديما
... كيف أنسى !

أفلا تذكرين ذاك الفـديرا
والأفانين حوله والزهورا
والسنونو يحدث الماء همسا ؟
... كيف أنسى !

أفلا تذكرين عند المغيـب
يوم وافى سسلى كطير غريب
فأرتنا إذ غابت الشمس ، شمعا
... كيف أنسى !

يوم كنا فى الحقل نمرح زهوا
وسُليمى مغنا وهند وسلوى
فصرقنا النهار قطفا وغرسنا
... كيف أنسى :

(١) المرجع نفسه ص ٥٠ . وقد نظمها عام ١٩٦٤

كيف أنسى . وقد كبرنا قليلا
ونذكرنا ما كان ذكرا جميلا
وعرفنسا الدنيا نعيما وبؤسا
... كيف أنسى !

لست أنسى ، ما عشت ، يوم الفراق
وجراحا جعرا بتلك الماتى
وبكاها وقولها سوف تنسى
... كيف أنسى !

من معيذ إليّ ذاك الزمانا
ومعيسد سلمى إليّ الآن
لترى أننى - وقد مت يأس -
... لست أنسى !

على أن هذه المحاولات المختلفة للتجديد لم تستطع أن تغطي هلى
النزعة التقليدية الموضوعية التى غلبت على شعر كبار الشعراء معن
كانوا امتدادا وتطورا لحركة الإحياء . وظل أعلام الشعراء يواكبون أحداث
السياسة والمجتمع والحياة اليومية بأسلوب فيه « الفحولة » المعهودة فى
شعر كبار الشعراء ، لكنه كان تنقصه تلك اللمسات الذاتية التى كانت قد
بدأت عند البارودى ثم نكس عنها الشعراء المجددون بعد ذلك ، مكتفين من
التجديد ببعض اليسر فى المعجم والأسلوب وبعض الحداثة فى الصور .

وقد قام شوقى بدوره فى هذا المجال فترقت أساليبه وأصبحت لغته
أكثر قربا من لغة العصر وخفّت إلى حد ما حدة الإيقاع فى شعره ، واستطاع
فى كثير من الأحيان أن يأتى بصور وأخيلة مستمدة من حياة العصر
ومظاهرها المادية والروحية . لكنه - هو ونظسراؤه - لم يستطيعوا أن
يحققوا من التجديد فى تلك الجوانب ما يمثل كل ما طرأ على الحياة كلها
من تحول كبير كان يقتضى تجديدا أبعد مدى من هذا بكثير .

المرحلة الثانية

الريادة والتجديد

خليل مطران

يجمع اغلب الدارسين على أن خليل مطران كان رائدا بارزا من رواد التجديد ، مهد بأرائه وشعره السبيل أمام الشعر العربي الحديث ليجتاز مرحلة الإحياء وامتدادها ، إلى مرحلة تتمثل فيها روح العصر وتجاريه وقيمه الفنية الجديدة ، وإن اختلفوا حول مدى تأثيره في هذا الشاعر أو ذاك ، أو هذه الجماعة من الشعراء أو تلك ؛ فمن قائل : « إن الإجماع يكاد ينعقد على أن خليل مطران يعتبر رائدا للمدرسة الجديدة في الشعر العربي المعاصر ، حتى ليكاد يخطط طريقا يشبه الطريق الذي اختطته في العصر العباسي مدرسة البديع وعلى رأسها أبو تمام ، في مواجهة مدرسة عمود الشعر وعلى رأسها أبو عبادة البحتري وذلك عند ما يقارن النقاد بين مدرسة البارودي وأحمد شوقي وحافظ وغيرهم ممن ساروا على عمود الشعر العربي ، والمدرسة الحديثة التي تنسب إلى مطران وتمتد في جماعة أبولو خلال أحمد زكي^١، أبو شادي^٢، وإبراهيم ناجي ومن سار على دربها من الشعراء الناشئين في مصر وغيرها من البلاد العربية » (١) * ومن معترف بفضل في الريادة المبكرة وتأثيره في شعراء بعينهم كأحمد زكي أبو شادي ، لكنه ينكر عليه أن يكون قد أثر في أصحاب الديوان أو في نشأة جماعة أبولو وغيرهم من الوجدانيين (٢) *

ولعلنا نستطيع أن نضع مطران في موضعه الصحيح من حركة الريادة والتجديد إذا نظرنا إلى شعره نظرة فاحصة متلمسين ما فيه من تقليد للقديم أو نزوع إلى الجديد ، واصلين ذلك ببعض ما أثر عنه من آراء في الشعر *

(١) الدكتور محمد مندور : محاضرات عن خليل مطران ص ١١
(٢) الدكتور عبد العزيز النسيوي : جماعة أبولو - وقد فصل القول في الموضوع
وإنك أن يكون أصحاب الديوان قد تأثروا بمطران ، ونسب إليهم فضل الريادة في نشأة جماعة أبولو والحركة الرومانسية *

ومن المعروف أن الشاعر قد اتصل اتصالا مبكرا بالأدب الفرنسي ،
وإنه ظل بعد ذلك على صلة بالأدب الغربي عامة بالقراءة والترجمة . وفى
ديوانه الأول مقطوعة عن الشاعر الفرنسي الرومانسى ألفريد دى موسيه
أهدى بها ديوان ذلك الشاعر إلى فتاة محبة للأدب بدأها بقوله (١) :

عاش هذا الفتى محبا شقيا
وقضى نحبه محبا شقيا
ويكى دمع عينيه فى سطور
جعلته على المسدى ميكا

وحين استقر به المقام فى مصر بعد عودته من فرنسا عام ١٨٩٨ سلك
نهج غيره من شعراء العصر المعروفين فشارك بشعره فى التعبير عن كثير
من المناسبات الاجتماعية وبعض الأحداث السياسية ، ورثى ومدح وهنا
كما كان يفعل غيره من الشعراء ، لكنه أثر ألا ينغمس فى خضم السياسة
القومية والوطنية انغماس شوقى وحافظ وغيرهما ، وعاش عيشة الشاعر
« المثقف » الذى يميل الى الهدوء والاستمتاع بالعمل الثقافى والصلات
الاجتماعية بينه وبين وجهاء عصره وشعرائه وكتابه . ولعل طبيعة تلك
الحياة واشتغاله بالصحافة وبعض الأعمال الاقتصادية وطبيعة موهبته
الشعرية قد صرفته عن أن يجاري شوقى فى رصانة أسلوبه وسيطرته على
اللغة وارتباطه القوى بالتراث ، فجاء شعره أقرب إلى ما كان يتطلع إليه
بعض شباب ذلك العصر من أساليب شعرية جديدة لا تحتذى القديم
إلا بمقدار . وظل أثر الأدب الفرنسى عنده أقوى مما كان عند شوقى ،
ومالت به نشأته الخاصة وحياته الهادئة إلى أساليب شعرية لا تبلغ ما فى
شعر شوقى من إحكام وسيطرة على اللغة واستيعاب للتراث ، لكنها أقرب
إلى ما كان يحس به ويعيه شباب ذلك العصر من روح الحضارة الجديدة
التي كانت قد بدأت تشيع فى الحياة حينذاك .

وقد قدم مطران لديوانه الأول - ونشر عام ١٩٠٨ - بمقدمة دافع فيها عن « العصرية » التى أخذها على شعره بعض الدارسين والنقاد . بقوله : « قال بعض المتعنتين الجامدين من المتنطسين الناقدين . إن هذا ، شعر عصري . وفخره أنه عصري وله على سابق الشعر مزية زمانه على سالف الدهر » . ويشرح الشاعر بأن هذا الأسلوب سيفقد أسلوب الشعر فى المستقبل فيقول : « على أننى أصرح . غير هائب . أن شعر هذه الطريقة - ولا أعتى منظوماتى الضعيفة - هو شعر المستقبل . لأنه شعر الحياة والحقيقة والخيال معا » . ومطران بهذا القول ينسب إلى نفسه صفة الرائد الذى يبشر بالمستقبل عن وعي ويرسم الطريق إليه بالنظرية والتطبيق .

وإذا تجاوزنا هذه الدعوة النظرية إلى « العصرية » لننظر فى شعر الشاعر نفسه ، فسنرى أنه - برغم ما سنشير إليه من بعض مظاهر التجديد - لا يبعد كثيراً عن طبيعة الشعر القديم فى معجمه وصيغه وتشبيهاته ومجازاته وإطاره العام ، وإن كنا لا نجد فيه ما نجد عند شوقي من قوت حاد وجزالة غالبة ونبرة عالية ؛ إذ هو فى جملته أقرب إلى الهدوء و « البساطة » ولين العبارة . وليس مرء ذلك الطابع التقليدى إلى ما ذكره الشاعر فى مقدمة ديوانه من أنه استبقى من قصائد صباه الأولى ما يمثل مرحلته الفنية الباكرة ، فإنه طابع يشيع فى أغلب قصائد الديوان ، قديمها وحديثها . والأرجح أنه يعود إلى ما كان الشعراء النازعون إلى التجديد يصادفون من مشقة فى الخلاص من الأساليب الموروثة والاهتداء إلى أساليب عصرية جديدة يقتضى الاهتداء إليها مدى أطول وممارسة أعمق ، برغم ما نجد لديهم من مفهومات نظرية واضحة لما يريدون أن يكون عليه الشعر الحديث .

على أننا - ونحن فى سبيل رصد بواكير الحركة الوجدانية - نرى فى شعره بعض سمات تبدو معالم على طريق الريادة والتجديد ، ولعل أبرزها اتجاهه إلى القصص الشعرية وما يستلزم هذا القصص من تميز فى الإطار والأسلوب والتعبير . وقد لاحظ الدارسون ما فى الديوان من قصائد قصصية كثيرة نسبوا إلى « الاتجاه الموضوعى » الذى لا يجبر فيه الشاعر عن ذاته

وعواطفه الخاصة . بل يرصد عواطف الآخرين وما يعرض فى حياتهم من أحداث تغرى بالقصص (١) .

ويبدو أن هذه الموضوعية الظاهرة قد غطت على ما تتضمنه تلك القصائد القصصية من نزعة ذاتية تصور وقع الحياة على وجدان الشاعر ، وتعبّر خلال اختيارد وطريقة تصويره عن كثير من مشاعره ومواقفه الذاتية الخاصة. وقد أدرك الشاعر ما بين « وجدانه وجراحاته » وتلك القصص من وشائج فقال فى مقدمة الديوان : « غاية ما أتمناه لدى القراء من الجزاء على هذه العبر المروية والغرائب المحكية ، والنوادر الممثلة والصور المخيلة ٠٠٠ أن يشاركونى فى « وجدانى » فى أثناء مطالعتهم لهذا الكتاب ، فيرضوا عن اللفضيلة كما رضيت ويأسسوا من الرذيلة كما أسيت . وأن يستفيدوا من مناصحاتى ويتخذوا أدوية لجراحاتهم من « جراحاتى » .

وفى هذه العبارات القليلة تتمثل بعض النزعات الرومانسية التى أشرنا إليها من قبل . من تطلع إلى المثل العليا ومن معاناة للحياة والتفات إلى مأسيتها .

وهذه المأسى الإنسانية التى تصيب الآخرين تفجر فى قلب الشاعر ينباع الحزن والرحمة وتجلو أمام وجدانه ما فى الحياة من عبر وما فى النفس البشرية من متناقضات . فيعبر عن ذلك كله بروح من التعاطف تجعل ذلك الإطار « الموضوعى » وجهها من وجود « الذاتية » على ما قد ييسدو فى ذلك من مفارقة .

ففى قصيدة « وفاء » (٢) يروى الشاعر قصة فتاة جميلة فقيرة تسأل الناس إحسانا بعزفها على العود . ويحاول شاب ثري أن يغريها بجاهه وماله فتستعصم ، فيزداد فتنة بجمالها وعفتها . وتصبره هذه التجربة فيستحيل إلى محب صادق الحب نبيل المقصد ويسألها أن تتزوجه . لكنها

(١) جماعة أبيلو ص ٧٠ ومحاضرات عن خليل مطران ص ٢٠

(٢) الديوان ص ١٠٥ .

- وقد أحبته هي الأخرى وأكبرت ما لقيت لديه من عطف وحب طالما افتقدتهما عند الناس - تحاول أن تصده عن قصده اذ كانت تخشى أن يصاب بما أصابها به الفقر والتشرد من مرض في الصدر • ولا يزيد ذلك إلا تصميما ، فيتزوجان ويعيشان معا سعيدين عاما واحدا يقضى بعده الداء على الزوجة ، ويموت الزوج كمدا في إثرها •

وموضوع القصة يتضمن وجوها من العناصر الرومانسية المعروفة • ففيها هذا اللقاء المعهود بين الفقر والغنى ، والفضيلة والزنية ، واعتزاز الفقير بفضيلته وتماسكه أمام مغريات الحياة من مال وشهوات ، واستعلاء روح الإنسان على ما يواجه من معاناة أو مزالق لتبقى على طهارتها ومثلها العليا • وفيها تلك النهاية الفاجعة التي طالما وجد الرومانسيون فيها مجالا للتعبير عن إحساسهم بتحول الحياة ومآل الانسان بكل تجاربه وذكرياته وأمانيه •

أما إطار القصة العام فيمثل كذلك جانبا من جوانب الذاتية والاتجاه الرومانسي فيما نراه من مزاجية الشاعر بين الأحداث المادية والنفسيية وتفصيله لوقع تلك الأحداث الخارجية على وجدان شخصيته ، مطيلا في الحديث عن عواطفهما قبل المأساة وخلالها وكأنه يعبر عن عواطف تجيش في صدره هو وتملا نفسه أسمى لآل ذلك الحب النبيل •

وبرغم الطابع التقليدي الغالب على أسلوب الشاعر وبناء عبارته وصوره يوفق الشاعر في أن « يطوع » الأسلوب لمقتضيات القصة وتنقلها بين الأجواء والأحداث المادية والنفسيية • موازنا بين الرصانة ، والبرونة التي يستدعيها هذا التنقل • وذلك تطور وتجديد كان لا بد أن يجينا نتيجة طبيعية لاتجاه مطران وغيره من شعراء تلك المرحلة إلى إطار القصة ، فيتمهد الطريق أمام تحول أكبر في أسلوب الشعر ومعجمه وصوره ، على نحو ما تم بعد ذلك عند الوجدانيين •

ويتجلى هذا الربط بين العالم الخارجى والوجدان الباطنى فى التفات الشاعر إلى بعض مظاهر الطبيعة ولحظاتها ، ينتقيها لتصلح مهادا لذلك الحب النبيل وإطارا للعبة والصفاء . فهو يتخذ من قسم المحب لصاحبته بأنه لا يبقى حليمة سواها ذريعة لكى يرسم ألوانا من بدائع الطبيعة توحى جميعها بالحب والطهر والوفاء :

٠٠ فقال لها : بل يشهد الله بيننا
وأسقام قلبى الواله المتفجع
وتشهد هذى الشمس عند غروبها
وما حولنا من نورها المتفرع
ويشهد ذا الروض الأريض ودوحه
وما فيه من زهر وعطر مضوع
وهذى الظلال الباسطات اكفها
وهذى الشجاع المومئات بأذرع
وهذى المياه الناظرات بأعين
وهذى الفصصون المصفيات بمسمع
بائى لا أبقى سسواك حليمة
ومهما تَمَنُّنى صبيوتى فيك أسمع

وينهج الشاعر هذا النهج نفسه إذ يصور وقع ذلك القسم الشعرى فى نفس الفتاة :

أفى حلم أم يقظة ما سمعته ؟
فإن سرورى - قَرَطَ ما زاد - مُفرعى !
لعمرك ما قَرَّت عيـــــون بمنظر
ولا طـربت نفس بلحن موقع

ولا زويت ظمأى الرياحين للندى
فعمانت كازهي ما تكون وأبدع
ولا أنس الملاح يُشرى منسابة
له بليقا أهل وصحب ومربيع
كما طبت نفسا بالذى انت قائل
وفارقنى اليأس الذى كان موجى

ويلتقى الفقر والغنى والحب الصادق مرة أخرى فى قصيدة بعنوان « الوردة والزنيقة » . حكاية فتاة أبعد عنها أليق صباها ، لأن أمله ، وهم أغنياء ، أبوا تزويجه منها وهى فقيرة « (١) » . لكن الشاعر فى هذه المرة يلتفت التفاتا أوضح الى الطبيعة ، فيتخذ من بعض عناصرها « معادلا » لذلك الحب الضائع والفرقة المضروبة . فالفتاة تخرج فى مطلع الفجر الى حديقة دارها تنسم بعض الروح والعزاء فى جمال أزهارها ، وتقطف بعضها لتتسلى بمراها فى الدار بعد . وتقع عينها على زهرة « حزينة مستكينة » وعود فارغ من الزنيق ، يثيران عجبها وعطفها . ثم يفد أبوها فيكشف لها عن صلة عاطفية بين الوردة وعود الزنيق ترمز - دون أن يدري - إلى تلك الفرقة التى ضربت بين الفتاة ورفيق صباها . وهكذا تصبح الطبيعة فى القصيدة الوجه الآخر من وجهي الصورة ، ويتعد الرمز والحقيقة عند الفتاة فى النهاية . وتلك سمة معروفة من سمات الرومانسية إذ يمزج الشاعر بين عواطف البشر وما يخلع على عناصر الطبيعة من « مشاعر » .

يقول الشاعر على لسان الفتاة :

« تفقدتها والفجر يفتح جفنه
كما انتبه الوستان والجفن مثقل
الى أن بدت لى وردة مستكينة
كان دموع الفجر فيها تهلل
لها طلعة الجاء المؤئل والصبى
وفى الوجه تقليب ، لمن يتأمل

تلوح عليهما للكتابة والامس
مخايلُ دقتُ ان تُرى فَنُخِيلُ
ويُكسبها معنى الحياة ذبولها
لدى ناظرِها ، فهي في النفس أجمل
ملیكة ذاك الروض ، جاور عرشها
من الزئبق العاتى ملك مكلل
اغرّ الحیثا كالصباح نقيّته
له قامة كالرمح او هي اعسل
إذا ما استمالته إلى الوردة الصبا
فلا ينثنى كبرا ولا يتحول
فبينما يدى تمتد انا اليهما
ويمنعنى الإشفاق انا فأعدل
إذا والدى قد طوقتني يمينه
وفى وجهه ندم من العين مرسّل
فقبّلته ظمأى كان بهجتى
لظى النار ، والشيب المقبل منهل
ففسال ، وما يدرى بموقع قوله
لما هو من امرى وأمرک يجهل
شفيقا بحال الزهرتين فؤاده
شقيما بما فى وسمه يتوسل :
بُنْدَة عفوا عنهما ، فكلاهما
شقيّ يودّ الموت ، والموت مهمل
فلا تسبقى سيف القضاء إليهما
على أنه يشفيهما ، لو يعجل !
حبيبان ، سراً ساعة ثم عوقبا
طويلا ، كذاك الدهر يسفو ويخل
وإن لهذين العشيقين حادثا
غريبا ، بوّدى أن أرى كيف يكمل

فقد جاورت هذى الوفية إلهها
إذ الإلف ميسّاس العاطف أميل
فكان إذا مرت به نسّم الصبا
يسرّ إليها يبرّ من يتغزل
يداعبها جهد الصباة والهوى
ويعرض عنها لاعبا ثم يقبل
ولكنه ، لم يلبث الغصن أن جفا
فلم تثن عطفيه جنوب وشمال
فشقّ عليها بيّنه ، وهو جارها
وباتت لغرط الحزن تذوى وتنحل
وعسا قليل يقضيان من الجوى
وإن صبح ظنى فهي تهلك أول
فوا رجعتا ! هذى حقيقة حالنا
راها أبى فى الزهرتين تمثّل
هما صورتانا فى الهوى ، وحديثنا
حديثهما بين الأزاهر يُنقل
أقبّل ذاك الغصن كل صبيحة
كانني للنائى الحبيب أقبّل
وأنظر أختى فى الشقاء ، كأننى
أرانى بمسرة أموت وأذبل

ولا شك أننا نلمس فى هذه المقارنة بين حال الزهرتين وحال المحبين شيئا من خيال الرومانسية الجامح واسرافها العاطفى الذى يخلع على مظاهر الطبيعة كثيرا من صفات الأحياء ومشاعرهم . ولعل لجوء كثير من الشعراء الرومانسيين إلى إظهار القصصى هو فرار من الكشف المباشر عن عواطفهم الحادة ، واحتماء ، وراء أحداث القصة وشخصياتها ورموزها ، مما يجذّب الشاعر أحيانا من مهانة أو شعور بالفضاضة إذا صرح بما يلقى فى الحب

من شقاء أو حرمان • ولعل ذلك الشعور كان من وراء قول المازني في ديوانه
الأول مشيرا إلى ما في شعره من طابع قصصي :

وِظَلْتُ أَرَوِي خِصْرَافَاتٍ وَأُسْمَعُهُ
حَبِيدَ قَلْبِي مَنْحُولًا إِلَى الْأَوَّلِ
وَسَرَّنِي أَنَّنِي فِيمَا رَوَيْتَ لَهُ
عَنهُمْ ، أَقُولُ لَهُ فِي غَيْرِ مَا وَجَلْ

وللشاعر في ديوانه الأول بضع مقطوعات وقصائد ربط بينها سياق
قصصي يسير وأسماءها « حكاية عاشقين » ٠٠ من سنة ١٨٩٧ إلى سنة
١٩٠٣ « وقال إن « الناظم تتبع وقائعها وكان فيها ترجمان ضمير العاشق
ولسان فؤاده » • وقد أحس الشاعر نفسه بطبيعة تلك القصائد المفردة وأدرك
أنها كان يمكن أن تترك مبعثرة في الديوان ، فقال مقدما لها : « قد أفرد لهذه
الحكاية مكان خاص بها من هذا الديوان ليمكن تفهم حوادثها من الإشارات
الشعرية ، واستقرأ وقائعها غير مبعثرة بين متفرقات كثيرة لا صلة لها
بها • ولهذا اجتزئ بترخيص عام لها ، كما هو وارد تحت العنوان ، عن إثبات
كل منظومة بتاريخها » • وفي قول الشاعر هذا ، وفي طبيعة تلك القصائد
التي لا تتصل إلا بخيط رفيع من السياق القصصي ، ما يؤكد أن ما رآه
الدارسون من « موضوعية » في شعر مطران ليس إلا مجرد ستار يشف عن
عواطفه الذاتية (١) •

ونلتقي في هذه القصائد بمثل تلك المفاجأة المألوفة التي ختمت بها
قصة « وفاء » فتموت الحبيبة النائية بمرض الصدر • وإذا كان الزوج في
قصيدة « وفاء » قد مات حزنا وراء زوجته ، فإن الحب هنا يتوهم أنه
سيموت بداء صاحبه :

(١) يذكر من درسوا حياة مطران أن « حكاية عاشقين » تروى قصة حب
واقعية للشاعر جرت أحداثها في تلك الفترة التي حديدها في مقدمة « الحكاية » • وإذا
صح هذا فإن فيه مصداقا لما ذكرناه من احتفاء الشعراء الرومانسيين وراء شخصيات
قصصهم وأحداثها • طاهر الطناحي : خليل مطران •

فقدتلك بالداء الذى هو قاتلى
فإن ساءنا بالفصل أسعد بالوصل
عليك سلام العاشق المذنب الذى
يسير إلى قبر الحبيب على مهل

ومن المؤلف عند بعض الروائيين الرومانسيين أن يختاروا لعشاقهم
الموت بهذا الداء ، إذ يجدون فيه معنى من الضنى يمسائل ضنى الحب ؛
وطالما وردت صورة التحول والسقام والضنى مقرونة بالحب عند العذريين •
ومن تلك الروايات فى الأدب الغربى « غادة الكاميليا » ، ومنها رواية
« زينب » فى الأدب العربى •

ويربط الشاعر بين عواطف الحب ومظاهر الطبيعة فى تلك القصائد
كما فعل فى القصيدتين السابقتين ، ويتخذ من ذلك وسيلة إلى رسم صور
رومانسية غدت مألوفة بعد ذلك فى الشعر العربى الوجدانى ، كقوله فى
إحدى القصائد :

سلمى ، أنظري الروضة الغناء ساكنة
على نعيم ، وقلبي ذاكيا قلقا
مَنْ علَّم الزَّهْرَ أَنْ يَفْتَرَّ لِي كَذِبًا
وبأكِّي السحب أن يندى ، وما صبقا ؟
ونائح الطير إيلاى بمنطقه
كانه شارح حالى بما نطقا ؟
ومائس الغصن إغرائى بعطفه
فإن دنوت تسمانى نافرا فرقا ؟
هذى ننوبك يا سلمى ، جعلت بها
بعد الصفاء ، حياتى موردا رنقا

وغناء الروض ونواح الطير وميس الغصون كلها صور ورموز مألوفة
فى الشعر العربى لأحوال النفس وما تتغلب فيه ، لكنها على هذا النحو من
التساؤل والتتابع ، والاقتران بشعور كُلى من الحزن والمتعة معا ، تكتسب

معنى جديدا من « العصرية » و « الذاتية » التي نعهدهما من أسس الرومانسية في التعبير والتجربة . ولا شك أن في تعبير الشاعر هنا عصرية ملحوظة في معجمه وبناء عبارته .

وليس للشاعر - في ديوانه الأول - التفات خاص الى الطبيعة خارج الإطار القصصي إلا في قصيدة واحدة سماها « المساء » ، يعبر فيها عن تجربة ذاتية ويصور شعوره بالوحدة والغربة والسقم في مجلسه على شاطئ البحر ، وقد حل المساء وغام الأفق وثارَت الأمواج . ويربط فيها بين مشاعر الكتابة ومظاهر الطبيعة من حوله (١) . وقد بالغ الدكتور محمد مندور في تحليل تلك القصيدة فرأى في بعض أبياتها ما أسماه « بالحلول الشعري » ، وذلك في قول الشاعر (٢) :

متفرد بصـبـابتي ، متفرد
بكأبتي ، متفرد بعنـائي
شاكٍ إلى البحر اضطرابَ خاطري
فيجيبني برياحه الهـوجاء
ثابي على صخر أصم . وليت لي
قلبا كهذي الصخرة الصماء !
ينتاهي موج كموج مكارهي
ويقتها كالسقم في أعضائي
والبحر خفاق الجوانب ضائق
كمدا ، كصدري ساعة الاسماء
تفتى البرية كدرة وكأنهـا
صعدت إلى عيني من أحشائي

(١) يرى الأستاذ طاهر الطناحي أن هذه القصيدة إحدى قصائد « حكاية عاشقين » ، لكنه وضعها في مكان آخر ، كما وضع أمثاله في عدة مواضع ، بعيدة عن هذه الحكاية لكيلا تستغرق وحدها كل الجزء الأول من الديوان . المرجع السابق ص ١٤٠

(٢) الديوان ج ١ ص ٤٥ ؟

والأفق معتكر . قريح جفنه
 يغضى على الغمرات والأقذاء
 ولقد نكرتك والنهار مودع
 والقلب بين مهسابة ورجاء
 وخواطري تبدو تجساده نواظري
 كلمي كدامية السحاب إزائي
 والدمع من جفني يسيل مشعشا
 بسنى الشعاع: الفائب المترائي
 والشمس فى شفق يسيل نضاره
 فوق العقيق على ذرى مسوداء
 مرت خلال غمامتين تحسدا
 وتقطرت كالدمعة الحمراء
 فكان آخر دمعته للكون تد
 مُزجت بآخر ادعى ليرثاني
 وكأني أنست يوما زائلا
 فرأيت فى المراة كيف مسائي

ويعلق الناقد على الأبيات بقوله (١) : « هذه قصيدة وجدانية قوية ، ولكن وجدانية خليل مطران تغاير ما ألفه الشاعر العربى فى وجدانياته ، وذلك لأنها لا تصدر عن عاطفة موحدة تنبثق من القلب مباشرة ، بل تمتزج بالخيال الشعري ، ويسيطر الفكر على صياغتها ، ففي هذه القصيدة نرى الشاعر مريضا متقدرا بكأته ، ومن المعلوم أن المرض يهدد الإرادة والتفكير ويضعف المقاومة ، ولا يستطيع الإنسان معه غير البكاء أو إرسال الزفريات ، حيث يفلت زمام النفس وتطلق العاطفة حزينة قاتمة . ومع ذلك لم يغير المرض شيئا من طبيعة خليل مطران ولم يذهب بشيء من خصائص شاعريته المركبة . فخياله حي يدرك الطبيعة الخارجية . بل نستطيع القول إن الشاعر

يمتزج بهذه الطبيعة بفضل تلك الخيال ، حتى ليرى نفسه في مرآة تلك الطبيعة فكانه يكون معها أصلا وصورة ، بحيث يمكن القول بأننا نستشف في هذه القصيدة ما يصح أن نسميه بالحلول الشعري ، فالشاعر حال في الطبيعة أو الطبيعة حالة فيه ، فرياح البحر الهوجاء صسدى لاضطراب خواطره ، والصخرة الصماء ينتابها موج كموج مكارهه ، والبحر خفاس الجوانب ضائق كمدا كصبر الشاعر ساعة الامساء ٠٠ ومن كل هذا تتكون المرآة التي يرى فيها الشاعر نفسه ، أو تحل الطبيعة في الشاعر كما يحل فيها ، وهذه خاصية تميزت بها وجدانية مطران المركبة التي تمزج بالطبيعة وتبادلها المعاني والأحاسيس ، وكان الطبيعة عنده كائن حي يتمتع بكافة خصائص البشر من خوالج وأحاسيس .

والحق أن وصف ما في هذا الشعر من أحاسيس بما أسماه الناقد حلولا شعريا فيه كثير من الإسراف يضع مطران بين الرومانسيين الذين اكتملت لديهم الرومانسية فيما يتصل بموقفهم من الطبيعة ، وفيه انخداع بهذه المقارنة الظاهرية بين وجدان الشاعر وأحوال الطبيعة من حوله ، فهناك فرق واضح بين « الحلول » الذي يتمثل في استغراق الشاعر استغراقا كاملا في المنظر الطبيعي حتى يعيش معه أو غبه لحظات نفسية عميقة ، مجسما العالم الخارجي في صورة مركبة ممتدة ، وما صنعه مطران في هذه القصيدة ، فلو تدبرنا أمر ذلك « الحلول » لما رأينا أن يزيد في حقيقته على مجموعة من التشبيهات « البسيطة » المتلاحقة كانت الطبيعة أحد طرفيها وكان الشاعر طرفها الثاني؛ وهى تشبيهات تجرى على المألوف في هذا المقام ، إذ يشبه الناس احتدام العواطف بجيشان الموج أو كدرة الهواء بهوم النفس أو الخواطر الأليمة بحمرة الشفق ، وغير ذلك ، مما يربطون فيه بين العالم الخارجي والأحاسيس النفسية على هذا النحو من الربط اليسير .

وشبيه بما صنع مطران ، ما جاء في أبيات لفوزي معلوف تتتابع فيها التشبيهات « البسيطة » على هذا النحو (١) :

(١) على بساط الريح ص ٤٧ .

ما احمرار الأصـبـل غير لهـيب
سـجّ من قلبه على مقلتيه
وزكام السـحـاب غير دخان
نفثته الهموم من شفـتيه
ما أنين السـريـاح غير زفير
نزعته الرياح من رئتيه
ونواح الطيور غير عويل
أخذته الطيور من أصغريه
ما ندى الفجر غير لؤلؤ دمع
نزعته الأزهار من محجريه
وبريق النجوم غير شظايا
كأس حب تحلّمت في يديه

ومثل هذا الحلول الذى يتحدث عنه الناقد لم يتحقق الا بعد أن ازدهرت
الحركة الوجدانية واكتملت ملامحها النفسية والفنية بعد مطران ، وقد نجد
مثالاً لها فى قصيدة لعلى محمود طه فى ديوانه الأول « الملاح التائه » اسماها
« صخرة الملتقى » (١) . أو فى بعض مقاطع من قصيدة لايلىا أبى ماضى
بعنوان « الدمعة الخرساء » (٢) . وقد أطلنا الحديث عن هذا الرأى فى تلك
القصيدة لأنه قد أصبح من المسلّمات الأدبية عند كثير من الدارسين، ولأنه
ينقل مطران من مرحلة البواكير والريادة الى مرحلة الرومانسية الكاملة
التي ليس منها فى ديوانه إلا سمات يسمية أشرنا الى بعضها . وتفصّل
القول بعد فى سائرهما . وإن كنا لا ننكر ما فى القصيدة من بواكير رومانسية
فى المزاوجة بين أحاسيس الشاعر ومظاهر الطبيعة (لا الحلول فيها !) .
وبخاصة فى أبيات القصيدة الثلاثة الأخيرة .

وفى شعر الشاعر مظهر آخر من الارتباط بالطبيعة لعله يكون أكثر

(١) الأعمال الكاملة ص ١١٥ .

(٢) الجداول ص ١٧٨ .

دلالة على الاتجاه الوجداني من قصيدة المساء . هو الفرار من شرور الحياة والناس الى السكينة والعزلة في رحاب الطبيعة النائية الهادئة . كالمروح أو الصحراء . وتتراوح أحاسيس الشاعر بين الأمن وهو بعيد منفرد . وما تثيره الوحدة من مشاعر الكآبة والاختفاق والتطلع الى مفارقة الحياة . ولعل خير نموذج لذلك الاتجاه عند الشاعر ما جاء في قصيدته الأسد الباكي (١) :

وكم في فؤادي من جراح ثخينة
يحجبها برداي عن أعين الناس
إلى ، عين شمس ، قد لجأت وحاجتي
طـلالة جوف لم يَبْس بأرجاس
أسرى همومي بانفرادي أمنًا
مكايد واش أو نمائم دسّاس
أرى روضة . لكنها روضة الزدى
وأصغى ، وما في مسمعى غير وسواس
وانظُر من حولي مُشاة وزكبا
على مزجيات من دخان وأفراس
كاني في رؤيا يزف الآسى بها
طوائف جن في سواكب أعراس
هناك أبيع الشجو نفعا منيعة
على الضيم ، مهما يقلل الضيم من باسى
يمر بي الإخوان في خطراتهم
أرلّك عَوادي ، ولِمَسُوا بجلاسي !
أهش اليهم ما أهش تطفـا
وفي النفس ما فيها من الحزن والباس

ويؤكد الشاعر إحساسه بوطاة المدينة وذرائلها وإيثاره لعزلة الصحراء

(١) الديوان ج ٢ ص ١٧ وقد نظمت في تلك المرحلة الأولى من حياة الشاعر الفنية عام ١٩١٢

ونقائها فى قصيدة أخرى بعنوان « العزلة فى الصحراء » خير من
العيشة فى المدينة ، يختتمها بقوله مصرحاً بهذا المعنى (١) :

تلك الحضارة لا أحب خلالها
وأرى محاسنها تُسبِّبُكَ فتون

ويقول فى قصيدة أخرى :

ما أبهج النور فى عيوني
ما أطيب النفس فى الخلاء
شـفـانـي الله من جنـونـي
والبعـد عن خلقه شفاء !

وقد أشرنا من قبل إلى ما فى أسلوب الشاعر القصصى من « مرونة »
و « حداثة » تقتضيهما طبيعة القصة ، على أن كثيراً من قصائد الشاعر فى
هذا المجال تجرى فى أسلوبها على السنن التقليدى المألوف فلا نكاد نلمس
فيها من المرونة أو الحدأة الا ما كان قد طرأ على الشعر العربى بوجه عام
من لمسات عصرية يسيرة منذ أن بدأت حركة الإحياء ، لكن بعض تلك
القصائد - مما يجىء فى بحور قصيرة أو مجزوءة وفى نظام المقطوعة -
يتسم بعصرية واضحة فى الإيقاع العام والمعجم الشعرى وبناء العبارة
الشعرية وبعض الصور المجازية والتشبيهات ، وقد يصدق على هذه القصائد
القليلة وحدها قول الشاعر فى مقدمة الديوان « فشرعت أنظمه ... موافقا
زمانى فيما يقتضيه من الجراءة على الألفاظ والتراكيب . لا أخشى استخدامها
أحيانا على غير المألوف من الاستعارات والطروق من الأساليب » ، ولعل
ما نراه فى تلك القصائد من مظاهر التجديد يبينو لنا الآن مألوفاً لا ينطوى
على كثير من الجراءة . لكنه - على يسره - كان فى تلك المرحلة المبكرة
خروجاً على كثير من مألوف الشعر العربى وتقاليده .

(١) المرجع السابق ص ٢٠ .

ولعل من أكثر قصائده « حدائة » من حيث الإيقاع والمعجم الشعري
والصور والأسلوب - قصيدته عتاب ، التى يقول فى مقاطعها الأولى (١) :

يا أيها الطائر المغنى
بلا نثير ولا تنظيم
من لى بشدو طليق فن
كشدوك المطرب الرخيم !
فانت تشدد بلا بيان
وما تشاء المنى تجيبد
ونحن باللفظ والممانى
نعجز عن بعض ما نريد !
أعز جنساحيك يا رفيق
اطسر وأمرح خلّي بال
من ساكب النور لى رحيق
وفسحة الجوّ لى مجال

والربط بين شدو الطائر و « غناء » الشاعر شيء قديم فى الشعر
العربى ، لكن الجديد فى هذه الأبيات نغمتها الموسيقية العامة التى يخلعها
عليها نظام المقطوعة وقوافيها المتغيرة ، وما تمثله من أشواق رومانسية إلى
التحليق فى أجواء من الخيال بعيدة عن هموم الحياة والناس ، وما يبدو فى
الفاظها وبناء عباراتها من حدائة وفى بعضها من مجاز جديد ، كقوله « من
ساكب النور لى رحيق » ، ونصادف مثل هذا التعبير الرومانسى الجديد
فى قصائد أخرى ، كقوله « وسريرنا عال على السحب » فى مقطوعته :

كنا وكان الحب ينصبنا
ملكين ، تاج السعد يعصبنا
لا شيء يحزننا ويفضنا

والدهر يخدمننا ويرهننا
وسيرنا عال على السحب
وقوله ، راسما صورة متدرجة فى التعبير عن الألفة والصلة الحميمة
من العام إلى الخاص ، يقضى فيها كل عنصر من عناصر الصورة إلى
ما يتفرع منه أو ينتج عنه :

كَنَّا كَنُصْنِي دَوْحَةً نَبَّسَا
بِل زَهْرَتِي غُصْن تَعَانَقْنَا
بِل حَبَّتِي بَزْهَرَةِ نَفْسَا
وَتَسَاقَقْنَا لَنَا تَعَاشَقْنَا
نَارُ الْغَرَامِ مَعَ النَّدَى الْعَذِيبِ

ثم نقضه لهذه الصورة المركبة بعد أن عصفت بها عواذى الفرقة ثم
الموت :

وَكَانَمَا السُّرُوحَانِ مَا اعْتَلَقَا
وَكَانَمَا الْإِلْفَانِ مَا انْتَفَقَا
وَكَانَمَا الْغُصْنَانِ مَا اعْتَنَقَا
الدَّهْرُ يَكْذِبُ حَيْثَمَا صَدَقَا
مَا أَقْرَبَ الْمَاضَى إِلَى الْكَذِبِ !
وَكَانَنِي بِالزَّهْرَتَيْنِ مَعَا
وَهَمَا كَثُفَرُ بَشٍّ فَاَنْفَرَعَا
وَالْحَبَّتَيْنِ إِذِ الْهَسْوَى انْقَطَعَا
لَطْفَا لَجْمَعَهُمَا ، كَمَا جَمَعَا
مَا كُنَّ مِنْ زَهْرٍ وَلَا حَبٍّ !

ومن الجديد الذى يشبه المألوف فى الشعر الرومانسي من تداخل
الحواس قوله من قصيدة بعنوان « من غريب » إلى عصفورة مغتربة ، :
بَالْيَمْنِ يَا غَرِيدَةَ الْوَادِي إِلَى السَّوَادِي أَرْجَعِي

إني لاسمّع في غنائك رقرقات الأدمع
ومن الملاحم الرومانسية إشارته في هذه القصيدة إلى « الصنفاة » :

عوجى بيمسّتان هُنا
لك في العـمراء مَقْصِيَع
صنفاة متناوح
والنور يادى المدمع

وقد أصبحت « الصنفاة » فيما بعد عند الوجدانيين رمزا للوحدة
والأسي والذكريات أحيانا ، وللسكينة والصفاء والجمال أحيانا أخرى .

وليس في أسلوب الشاعر ما نجد عند الرومانسيين من تجسيم أو صور
مركبة أو تشبيهات مبتكرة ، يحاولون أن يعبروا بها عن شعورهم الغريد
الحاد بالأشياء . لكن الشاعر يستعيز عن ذلك بما أشرنا إليه في حديثنا
عن الرصافي من تكرار يبرز الشمور ويؤكد ، وهو أسلوب استخدمه بعض
شعرائنا الوجدانيين كالشابي ، إلى جانب ما استخدموا من تجسيم وتركيب .
ومن التكرار قول مطران من قصيدة بعنوان « تكذيب النبأ » وهي إحدى
قصائد « حكاية حب » :

يا فَرَحًا بالربيع والزَّهَرِ
والجدول المستظل في الخَمَرِ
يا فسرحا بالنسيم يطويني
من غير ما مِرْهَر ولا وتر
يا فرحا بالمعبر بيمسّكرنى
من كل كَمِّ مَقْبَلِي عَطَر
يا فرحا بالشباب أحسبه
يدوم حتى نهاية العمر
يا فرحا بالحياة أجمعها
بالنفع منها معا وبالضرر

فى كل شىء بها تجسّد لى
معنى اتى لى من وراء منتظرى
وقوله من قصيدة المساء :

نعم الضلالة حيث تونس مقننى
أنوار تلك الطلعة الزهراء
نعم الشفاء إذا رويت بشربة
مكذوبة من وهم ذاك الماء
نعم الحياة إذا قضيت بنشقة
من طيب تلك الروضة الغناء

وللشاعر فى مجال التجديد والريادة قصائد يخرج فيها على وحدة
البيت ونظام القافية المطردة الى نظام المقطوعة ، كما رأينا فى بعض
النصوص السابقة . وقد ينتقل الشاعر فى القصيدة الواحدة من بحر الى
بحر ، كما فعل فى قصيدته « نفحة الزهر » إذ يبدأها بمجزوء الكامل فى
قوله (١) :

باسم المليك فى الأزامر
ذات الجلالة والبهاء
يهدى إليك بيان شاعر
أزكى التهسانى والدعاء
ثم ينتقل إلى الرمل فى قوله :

انظريها تجديها زهرا
واقريها تجديها فكرا
تلك اشباه المنى فى لطفها
ليست حصنا فجاءت صورا

وقد تحقق له في أمثال تلك القصائد القائمة على نظام المقطوعة قدر لا بأس به من تماسك الأبيات . ومن تلك الوحدة التي نادى بها حينذاك بعض دعاة التجديد ممن أخذوا على القصيدة التقليدية تفكك أبياتها وتعدد أغراضها ، ونرى عند الشاعر في هذا المجال قصدا واعيا إلى ربط أجزاء القصيدة بعضها ببعض أحيانا ، بتكرار مقطع يجيء كأنه قرار موسيقى في نهاية كل جزء . ومن ذلك تكراره هذين البيتين من قصيدته « عتاب » :

يا أيها الطائر المغنى
بلا نثير ولا تنظيم
من لى بشمسـدو طليق فن
كشـدوك المطرب الرخيم

فقد جعلهما مطلعا للقصيدة ، ثم ربط بهما بين جزء القصيدة الأول وجزئها الثاني ، وعاد مرة أخرى فوصل بهما الجزء الثاني والثالث .

والحق أن التجديد في شكل القصيدة كان قد بدأ يشيع حينذاك عند كثير من الشعراء حتى ليصعب نسبة بدايته إلى شاعر بعينه على وجه التحديد (١) .

وغاية القول في رصدنا لبذور الوجدانية عند مطران أنه - وإن التزم في أغلب شعره أسلوب الشعر العربي القديم وإيقاعه - قد جنح نحو

(١) ينسب الأستاذ مصطفى المصرتي إلى الشاعر مبقه إلى الشعر المرسل في قصيدة له بعنوان « فتجان قهوة » . والحق أنها تجرى في قافيتها على نظام قافية الرجز ، كما يبدو من الأبيات التي ساقها المؤلف من القصيدة (شعراء مجنون ص ٢٦) :

البصر ساج والسكنة مائده
والليل داج والمدنية راقده
غمر الظلام هضابها رجيلها
وقلاعها وصروحها فازالها
شيبه المحيط المستوى ويقاعه
ما لا يرى من شمس ويقاعه

اسلوب . عصرى ، فى بعض قصائده القصصية التى يمكن ان تعسند فى حقيقتها قصائد ذاتية سواء كانت تعبيراً عن وجدان الشاعر نفسه او تمثلاً منه لمواقف الآخرين . ويتأكد الشاعر للجانب الوجدانى والنفسى فى الشعر ، وبما اضفاد هذا الجانب على بعض شمسعرد من حداثة المعجم والاسلوب والإيقاع وبناء القصيدة . اسهم بتصويب ملحوظ فى اشاعة ذلك الجو الرومانسى الذى تحول فى ظله الشعر العربى إلى مرحلة جديدة بعد سنين من ظهور قصائد الشاعر الاولى وديوانه الاول . وقد اعترف بعض اعلام الاتجاه الوجدانى المعروفين كأحمد زكى ابى شادى بتأثرهم به وبفضله فى التمهيد لتلك الحركة ، إلى جانب تأثرهم بريادة آخرين غيره ممن بشروا فى كتاباتهم وأشعارهم بمفهوم جديد للشعر كالعقاد والمازنى وشكرى وغيرهم .

• • •

على أن مطران لم يكن وحده رائد القصيدة القصصية فى الشعر العربى الحديث ، بل شاركه هذه الريادة اخرون فى الوطن العربى لعل أبرزهم وأسبقهم زمناً شبلى الملائ . وتمتاز قصائد هذا الشاعر بطول ملحوظ يعود إلى تمهله عند اللحظة النفسية والجو الخارجى وإفاضته فى تصوير كل منهما تصويراً يمتد فى أكثر من مقطوعة من مقطوعات القصيدة . وقد أضفى ذلك على قصائده تماسكاً أكثر من ذلك الذى شهدناه عند مطران، وقربها إلى طبيعة القصة الشعرية .

ومما يلفت النظر فى تلك القصائد . تصميمها ، الشكلى الذى ينجح الشاعر فى أن يحافظ عليه برغم طول القصيدة وتعدد أجوائها ولحظاتها وأحداثها . وهو يعتمد فى تصميمه على نظام المقطوعات التى تجرى على نسق مطرد فى القافية وعدد الأبيات .

ففى قصيدة « الجمال والكبرياء » (١) يبدأ الشاعر بمقطوعة من أربعة أشطر على قافيتى الباء والميم :

(١) الديوان ص ٥٩ . وقد أنشئت فى حفلة خيرية عام ١٩٠١ .

طفلة فوق سرير من خشب
فى زوايا بيت صياد قديم
يخلل الدهر عليها بالحسب
والغنى والتصر والجاء العظيم

ثم يتابع بناء القصيدة بمقطوعات تتألف كل منها من ستة شطور ذات
قافيتين جديدتين يعود بعدها إلى قافيتي الباء والميم فى أشطار أربعة كمطلع
القصيدة :

نظر الصبح انبها فانطبع
رسنه فى وجهها الزاهى الجميل
وحنا الورد عليها فارتضع
من دم الورد محياها الأسيل
فزا الحنّاب والخد امتقع
حمرة يحرسسها جفن كحيل
وعلى جبهتها الحسن كتب
آية من آي ولدان النعيم
انت للقلب مسكون وطرب
انت للحب نعيم وجحيم

ويعمى على هذا النحو حتى نهاية القصيدة التى تضم أربعاً وثلاثين
مقطوعة . وفى قصيدة « الوردة النابلة » يؤلف الشاعر مقطوعاته من
خمس أشطار تتغير القافية فى الأشطار الأربعة الأولى من مقطوعة إلى
أخرى وتلتزم القافية البائية للشطر الخامس من كل مقطوعة :

بسم الحب للشباب محيا
فهنا القلب للهوى وتهيا
نشقة من عبير أثواب ميا

تترك الشيخ في الفـرام صبياً
وترث الفتى المكـن حياً
سلّ دم القلب فوق زهر الخـدور
أي حظ من الهوى لعميد !
وفتى مدنف صريح شـهيد
بدأ العـمر لاهياً بالغـيد
وانقضى عمره ومات شـقياً

وتتألف القصيدة من سبع وثلاثين مقطوعة على هذا النظام •
ويسلك الشاعر قصيدته « بين العرس والرمس (١) » في النظام
نفسه :

في ظلال السـكروم والعنقـور
تحت صلب الفـصـون والأملـود
وعلى العـشب من رطيب العـود
وعلى الزهر من طريّ الجـود
كان ملهى هنـر وملهى فـريد
نشأ صـاحـبين مؤتلفـين
وصـغـيرين غـير مفترقـين
مرّة يلعبان بالسـكـبين
تارة يركضان نحو العـين
وثبّ ظبيـن شارد أو طـريد

وتضم القصيدة على هذا النظام اثنتين وسبعين مقطوعة !
وموضوعات هذه القصص الشعرية الثلاث ذات طابع رومانسي واضح •
ففي قصيدة « الجمال والكبرياء » يروى الشاعر قصة فتاة حسناء ابنة صياد

(١) انشئت عام ١٩١١ •

فقير ، معتزة بجمالها إلى حد الغرور ، ترفض كل من يتقدم لخطبتها ، كاشفة في كل واحد عينا من العيوب ! وتخرج ذات يوم مع أبيها إلى البحر وتجلس على صخرة داخل الماء تنتظر عودته بزورقه من الصيد . وتأخذها سنة من نوم ثم تستيقظ على صوت العاصفة وقد دقت بأعواج البحسر الغاضب - الذى طالما أدلت بجمالها عليه ! - فأحاطت بها من كل جانب والقت بها فى غمرة الماء . وبينما هي على وشك الغرق إذ بيدين تمتدان إلى نجبتها وتمضيان بها إلى الشاطئ حيث تستعيد وعيها وأمنها . وترى فى منقذها ابنا لصياد آخر فقير ، كان قد تقدم لخطبتها فرفضته بين من رفضت . وتبدي الفتاة له عرفانها وحبها ورغبتها فى أن تكفر عما قدمت من خطيئة وغرور لكن الفتى يعرض عنها قائلا إنه أنقذها على سبيل « الإحسان » لا الحب !

وليس هذا الموضع بعيد عن موضوعات كثير من القصائد الوجدانية الذاتية إذا جردنا من ثوبه القصصى . فهذا الجمال المغرور الذى يتأبى على كل عاشق ليس إلا صورة للجمال عند شعراء الوجدان الذين طالما شكوا دلّ من يجبون وغرورهم واحتموا فى النهاية بكبرياء ذلك الصياد الفقير منصرفين عن حلم خادع لا سبيل إلى تحقيقه .

أما قصيدة « الوردة الذابلة » فتروى قصة فتاة حسناء أيضا نشأت لأبوين انقاد كل منهما إلى هواه حتى انسأقت الأم إلى طريق الرذيلة . وذات يوم خرجت الفتاة تنتزه على شاطئ البحر سعيدة بنظرات الإعجاب من حولها . لكن فتى يقترب منها فتسمعه يقول :

إِنَّ أَشْمَا لَوْ لَمْ تَكُن بِنْتُ زَيْنٍ
قَارَنْتُ فِي سَمَا السَّوْجَاهَةِ كَوَكَبٍ
طَلَبَ الدُّوْحَتَيْنِ حَسْرًا سَرِيًّا

فيصيبها ذلك القول فى الصميم وتقع فريسة الضنى والكمد حتى تقضى فى شبابها برغم بكاء أمها وندمها .

والموضوع، من وراء الإطار القصصى، يمثل هو الآخر احتجاجاً رومانسياً معهوداً على الشقاء المكتوب كانه القدر . بلا نذب جنته الضحية ، وكأنما يرى الشاعر الرومانسى فى نفسه نمودجا لتلك الضحايا التى تلقى ذلك المصير وتواجه تلك الغلظة برغم ما تنطوى عليه من وجدان مرهف وإحساس رقيق . والموضوع إلى جانب ذلك يعبر عن إدانة كثير من الرومانسيين المثاليين للخطيئة وبخاصة إذا تجاوزت أصحابها إلى الجناية على الآخرين .

أما موضوع القصة الثالثة بين « العرس والرمس » فهو موضوع أثير عند الشعراء والكتاب الرومانسيين على السواء ، إذ يصور لقاء الفقر بالغنى والعواطف الإنسانية الصادقة بالمال والجاه ، وكثيرا ما ينتصر المال فى هذا اللقاء انتصارا ينال من الجسد لكنه لا يظفر بالروح ، وتظل العواطف معتصمة بحنايا القلوب حتى يتغير المصير أو تمتد إليها فتفتقدها يد الموت .

وتحكى القصيدة قصة فتاة جميلة نشأت فى أحضان الريف مع رفيق طفولتها يلعبان فى سعادة غامرة كما يلعب الأطفال الأبرياء :

مرّة يمدّوان خلف الفَراشِ
تارة يعبثان بالأعشاشِ
مرة يلحقان راعى المواشى
تارة يصنعان شكل فراشِ
من حشيش وسنبِل محصودِ

ثم تشب الفتاة وتبلغ الخامسة عشرة فيحببها أبواها عن رفيق الطفولة ، ويتقدم لزوجها شيخ ثرى فيوافق أبوها انقيادا وراء سحر المال ، ويتم الزواج برغم احتجاج الفتاة وتوسلها إلى أبيها :

بين ذاك الغنى وتلك القصـــــورِ
كم نفوس مدفونة فى قبـــــورِ
خلّ عنى الحُلَى ولبس الحريرِ

واكسنى خسرقة بقرب عشرين
تفن عن زهوة الحلى والبرود

ويجزع رفيق صباها لما ال إليه مصير حبه فيهاجر من أرض الوطن ،
على حين تعيش الزوجة مع زوجها عيشة شقاء وجفوة حتى يقضي الزوج
نحبه بعد أن أدت الزوجة إليه ما ينبغي من رعاية أثناء مرضه • وتشعر
بالندم والياس حين تعرف أن زوجها قد أورثها كل ماله وقصوره وضياعه
فتلجأ إلى الدير تحتوى فيه من ذكريات الماضي • ويسمع رفيق صباها فى
مهجره بوقاة زوجها فيعود لبلقائها من جديد لكنه يفاجأ بدخولها إلى الدير
فيتمضى إلى هناك باحثاً عنها فإذا بجنارزتها تلقاه فى الطريق • وينكب الفتى
على جثمان صاحبتة وقد أصابه ما يشبه الجنون معانقا إياها لاثما وجنتيها
فإذا بحرارة الحياة تدب فيها من جديد ، إذ كانت ما تزال على قيد الحياة •
وتبرا الفتاة ، ويستأنف المحبان حياتهما اللذيذة السعيدة متوجة بالزواج !
ومن طبيعة القصة الشعرية أن تخفّ فيها حدة التوتر المعهودة فى
القصيدة ، حتى تمتد العبارات ويستفيض السرد والوصف والتحليل دون
اكتفاء بتعبير محكم أو مجاز مبتكر أو تشبيه بديع • لذلك تقلّ الصور المجازية
فى أمثال تلك القصص إلا ماكان منها - بحكم العرف الشعرى - متصلاً
اتصالاً وثيقاً بطبيعة التجربة أو الموقف ، ويستعيز الشاعر عن ذلك
بسلسلة العبارة و « بساطة الألفاظ » والمزاوجة - قدر الطاقة - بين طبيعة
الشخصية ومستواها الفكرى والوجدانى ، وما قد يكون فى القصة من حوار
داخلى أو خارجى يفصح عن افكار الشخصية وعواطفها • وكل ذلك يعين
الشاعر على أن يتمهل عند اللحظة النفسية - كما ذكرنا - ليحللها تحليلًا
فيه شيء غير قليل من التفصيل ، وفى عباراته من التسلسل والارتباط
ما يحقق كثيراً من « التكامل » بين أجزاء الصورة الشعرية الواحدة •
ولا شك أن تلك السمات قد هيأت الطريق أمام الشاعر الوجدانى لى
يتعمق مشاعره الباطنة ويعبر عنها تعبيراً تحليلياً فيه كثير من الكشف عن
خلجات النفس والربط بين نوازعها الباطنة وعواملها الخارجية • وهى إلى

جانب ذلك قد شاركت في إبداع معجم شعري عمري خال من اللفظ الغريب والكلمة التي تفقدها طول الاستخدام قدرتها على الإيجاء : وإن كنا لا نزعم أن كل ذلك قد تحقق في تصانيد شبلي الملاذ . لكن لا شك أن هناك فرقا واضحا بين معجمه وبناء عبارته الشعرية في فصائله وفي قصصه الشعرية، وأنه يميل في القصص إلى اللفاظ السهلة والعبارات الانسابية في غير توتر أو تركيب . إلا حين يهجن أحيانا عن الرواية الشعرية فيقع في المرد أو يفضل في القافية فينتهي إلى التكلف .

ومن نماذج استقصائه للحظة النفسية تصويره لمشاعر الجمال المغرور في قصيدته « الجمال والكبرياء » حين وقفت الفتاة الحسناء تنظر إلى البحر مدلة عليه بجمالها وفتنتها . وهو تصوير ليس ببعيد عما تألفه عند الرومانسيين من مقارنة بين جمال الإنسان وجمال الطبيعة . ولا يكتفى الشاعر هنا بمجرد تشبيه أو تعبير مجازي في بيت أو بيتين بل يعبر عن مشاعر الفتاة في مقطوعتين متكاملتين :

٠٠٠ فرات صدر المحيط المتسع
خافق الموج كصدر العاشقين
هابطاً طورا وحينما مرتفع
وعليه النور عقد من لجين
هكذا قالت : برانى المبتدع
في جمالي فتنة للعالمين
بل أنا يا بحر أبهى وأحب
ولكم من شاهد عندي يقوم
لى من الأجفان أسياف قُصَب
ومن الأغصان ميساس قويم
إن يكن تخفق منك المجر
فلكم من طلعتى قلب خفق

وَإِذَا يُؤْمَلُ مِنْكَ الْفَسْرُ
فَلَاكُمُ مِنْ مَبْسَمِي هَم زَهَق
أَيْنَ - إِنْ فَاحَسَرَتْ - مَنَى الْبَلَجُ
أَيْنَ مِنْ رِيحِكَ لَطْفِي وَالْعَبَقُ ؟
وَانْتَنَتِ وَاللَّوْنُ خَذِيهَهَا خَضِبُ
وَسَعَتْ تَجْمَعُ مِنْ تِلْكَ النُّجُومِ (١)
وَهِيَ سَكْرَى مِثْلَمَا الظَّبِّيُّ وَثَبُ
تَتَنَنِي فِي ذَهَابٍ وَقُدُومِ

ونستطيع ان نلمس فى هذه الصورة المستقصية تلك السمات الفنية التى
أشرنا اليها . من الفاظ سهلة وعبارات موقعة وتشبيهات ومجازات تقليدية
يسيرة ، كتشبيهه الأجفان بالأسياف . والقنود بالأغصان . ورشاقة الحركة
بوثوب الظبي دون محاولة إلى الابتكار أو التركيب . والشاعر يعتمد اعتماداً
أساسياً على إيقاع القوافى المتتابعة لكى يكسب تلك الألفاظ « العادية » روحاً
شعرية تكتسبها من تردد النغمات فى أبيات المقطوعة الثلاثة الأولى - أو
أشطارها الستة - ثم عودة النغمة المألوفة التى تختتم بها كل مقطوعة فى
البيتين الأخيرين اللذين يلتزمان فى أشطارهما قافيتي الباء والميم .

ويتعثر الشاعر أحياناً فى القافية فتبدو نابضة فى ذاتها ، وتهبط
بمستوى العبارة الشعرية فى الشطر كله ، كما فى قوله « ولكم من شاهد
عندى يقوم » . وقوله متكلفاً التعبير عن لفظة « الدم » حين لم تستقم له
القافية :

•• منعشاً منها القوى . حتى رابئاً
صَلَّحَهَا ، منعطفاً غير سؤوم (٢)

(١) يريد الشاعر الأزهار البرية .
(٢) يشير الشاعر إلى الفتى الصياد الذى أُنقذ الفتاة من الغرق .

دفنت واحمسرّ خيـداها وديّ
وسرى في جسمها دال وميم

ولعلنا نلاحظ ما جرّه تحكم القافية في الشطر الأول من فصل غير مقبول بين الفعل والمفعول في قوله - حتى رابّ صدّعها - ، كما نلاحظ فشل الشاعر في التعبير تعبيرا صحيحا عما أراد . فإن « رابّ الصدع » لا يمكن أن يعبر عن عودة الفتاة إلى وعيها بعد أن افأقت من إغـمائها .

ومن نماذج تعثر الشاعر في القافية أيضا ، لكثرتها وتتابعها السريع . قوله في القصيدة نفسها ختاماً لإحدى المقطوعات :

وإذا ما قارن الحسن أدب
قارنت ربّته الشهم الكريم
فهما للشرف العالى سبب
وهما للراحة الكبرى لزوم
ولا يخفى ما في البيتين من طابع « النظم » الواضح .

ولعل مما يوقع الشاعر في هذه العثرات أن القصيدة - لحرمة على استقصاء الصورة - تطول إلى حد تصبح فيه تلك القوافى المتتابعة في نظام مطرد عبثاً جسيماً على موهبته . ولعل ذلك يعود أيضاً إلى جدة التجربة القصصية وما تقتضى من قدرة على « تطويع » العبارة الشعرية دون الهبوط بها إلى مستوى النظم . وهو أمر لا يتحقق إلا بعد طول ممارسة . ووعي بطبيعة القصة وقدرة على المزاجية بينها وبين الشعر . ولا أدلّ على ذلك من أن الشاعر ينساق وراء رغبته في استقصاء أجزاء الصورة أو المعنى استقصاء لا ضرورة له عند من يدرك مقتضيات القصيدة الفنية ويعرف متى يحسن الإيجاز أو تحسن الإفاضة . وما دامت هذه الإفاضة غير نابعة من حاجة فنية حقّة فإن الشاعر يهبط إلى نثرية بيّنة ونظم بعيد عن الفن ، كما في قوله مصوّراً تمنّع الفتاة على خاطبها :

لم يَرَقْ في عينها بين المَشُورِ
صورة . بل راقها ان تنتقد
ذاك . في القامة طول أو قصر
ذاك . في العينين ضعف أو رمد
ذاك لا يفتَرّ عن مثل الدرر
ذاك ضمخ العقل أو ضمخ الجسد
ذاك لا يملك مالا أو حسب
ذاك كهيل أو له وجهه دميم
ذاك لا يعرف ضحوا أو خطب
ذاك . لو كان له بعض العلوم !
ذاك . منه الآنف راب افطم
ذاك منه الفم ضمخ أشهدق
ذاك يحوى الحسن . لكن مفلس
ذاك يحسوى المال ، لكن آخرق
ذاك لا يفهم ماذا ينبس
ذاك يحسوى الفهم ، لكن أحقق
ثم ضلت والهدى عنها اغترب
ولها من نفسها أعدى الخصوم
لم تجد كفوا لها حتى اجتلب
قربها كل خفيض وعظيم .

على أن الشاعر يرتفع إلى مستوى لا بأس به في مواقف القصة المتوترة أو الحافلة بالانفعال ، برغم قوايه المتتابعة التي تقطع عباراته وتنغمها تنفيها راقصا لا يلائم كثيرا أمثال تلك المواقف . ومن ذلك قوله يصف ندم الأم الخاطئة لما جرته على ابنتها البريئة ، وهي تراها توشك أن تموت من كمد الذل والعار :

بين دمسع ولوعسة وزفير

جثت الأم قرب ذات السريسر
وتراءت لها أفاعى الضمير
سارحات منه بمثل القبور
تتضم اللحم والعظام مَرَّتًا

وتراءت أمامها الأشباح
وضحايا الضداع، والأرواح
يوم كانت ولحظها المفاح
دم قتيلاه مُهْرَقٌ ومباح
وهي تُمقى دم الكروم هنيا

ربّ ، قالت ، رفقا بشمس حياتي
خذ حياتي ، واحفظ حياة فتاتي
ربّ ، صفحا عن سالف السيئات
واستجب أيها الكريم صلاتي
نظرة أيها الغفور إليّ

أنا بنت الهوى وبنت الخطيئة
أنا أشقى من كل أم شقيّة
أنا إن كنت عسريم المجسديّة
فيمّاذا تعاب هذى الصبيّة ؟
ابنتى تموت بين يديّ ا

وقوله « بين دمع ولوعة وزفير » مثّل لاستخدامه أحيانا لطائفة من
الالفاظ ذات الدلالة العاطفية كما يفعل الشعراء الرومانسيون وشعراء
الوجدان ، ويمثله قوله على لسان ابنة الصياد تخاطب البحر المائج :

واتق الله وُصْنُ لى ما بقى
من حياة ورجاء وريبع

وقوله فى انقصيدة نفسها واصفا جمال ابنة الصياد :

مَلَكٌ يَرقدُ فى مَهْدِ السَّلامِ
وعليه النور ممتد الطلال
لا شقاء ، لا هموم ، لا غرام
لا دموع ، لا اضطراب ، لا خيال

وقوله أيضا فى قصيدة الوردة الذابلة :

كل نلى وخجلتى وسـقـامى
وبـلائى وما رأيت أمـسامى
كل هذا جنتـه أمتى عليا

وقد اختار الشاعر لقصصه ذات الموضوعات العصرية هذا اللون من المقطوعات المقفاة وذلك المعجم من الألفاظ « البسيطة » الحديثة ، لكنه حين يستوحى مادته من وقائع التاريخ يخرجها فى إطار من الكلاسيكية التى تجرى على تقاليد القصيدة العربية فى معجمها وبناء عبارتها وفى إيقاعها العام ، كما فى قصته « خولة بنت الأزور » وقد ألقاها عام ١٩١٥ ، فى حفل أقامته « الجامعة الأميركية » . ويقدم الشاعر لقصته بقوله : « وملخص هذه الحادثة أن خالد بن الوليد وهو على الباب الشرقي من دمشق بلغه أن وردان صاحب حمص زاحف عليه بخيله ورجله ، فأرسل لملاقاته ضرار بن الأزور الكندى معقود اللواء على كتيبة من جيشه . وكان ضرار فارسا فتاكا يخوض غمار القتال عاري الصدر على جواده المحجل ، فتهلل لالتفات خالد إليه واندفع إلى استقبال جماعة وردان ، وكانت الموقعة الشهيرة بينه وبينهم حيث أسر ضرار . ولما علمت خولة بأسر أخيها خفت إلى إنقاذه . وكانت مشهورة بالشجاعة » .

ومع أن الموضوع بعيد عن العواطف الذاتية ، فإن للتاريخ وبطولاته سحرا خاصا عند الوجدانيين والرومانسيين ، وعليه يُسقطون كثيرا من مواقفهم فى الحياة المعاصرة ، ومنه يستمدون بعض مثلهم العليا فى الأخلاق

والتطلع إلى التفرد والانطلاق من أسر اللحظة الحاضرة و . واقعتها ، إلى الماضي بما فيه من غموض وخيال . وبطولات التاريخ، إذا اقترنت بمعانى الحب أو التضحية أو التعالى على مغريات الحياة والشهوات، حبيبية إلى الشاعر الوجدانى قريبة الصلة بمواقفه الذاتية ، وإن فرضت عليه أسلوبا شعريا أكثر ملاءمة لجو التاريخ من الأسلوب الوجدانى الحديث . لذا يصعب أن نعدّ أمثال تلك القصص مما مهد لظهور الاتجاه الوجدانى أو الشعر الرومانسى . فالمذاهب الأدبية - كما ذكرنا من قبل - لا تقوم على مجرد طبيعة الموضوع ، بل على التصور والتعبير . ونستطيع أن نلمس الفرق بين طبيعة الشكل الحديث فى القصص السابقة ، والإطار التقليدى فى قصة « خولة » من الأبيات الأولى للقصيد :

انموذجُ خـولةَ أم عقيق الوادى
أيّامَ نادى للجهاد منادٍ
لم تبكِ أخت ضارًا حزنا ، بل بكت
فرحا ليُسمَّ شهادةً وجهاد
غبطت أخاها وهو يعرض رمحه
فوق الجسود لغزوة وجملاد
يا خَوْلَ ، إِنَّ أبى وجدِّي استشهدا
قبلى على مـرأى النبىِّ الهادى
وانا على آثار من درجوا ومن
سـعدوا من الآباء والأجداد
فإذا قعدت عن الجهاد تواتيا
فلِمَ أدخسرتُ مثقفى وجوادى !

على أن رغبة هؤلاء الشعراء المجددين فى التعبير عن مواقفهم من الحياة والمجتمع والمواطن الإنسانية من خلال موضوعات قصصية حديثة ، قد اقترنت كما رأينا برغبة مماثلة فى تجديد القصيدة التقليدية لتكون أكثر مرونة وقدرة على التعبير عن وقائع القصة ولحظاتها واشخاصها . ويبدو

أن سحر الأشكال الجديدة - بقوافيها المنعمة وبناء مقطوعاتها المطرد - قد جرّهم إلى قيود فنية لا تقل في حقيقتها صرامة عن تقاليد القصيدة القديمة ، فلم يستطيعوا أن يحققوا في قصائدهم ما كان ينبغي أن يحققوه من مقومات القصة القصيرة ، ولم يجدوا في تلك الأشكال من المرونة ما كانوا يظنون . ولعلهم وجدوا في تلك القوافي المتتالية والأشطار القصيرة الموقعة - إلى جانب الرغبة في التجديد - شكلا مناسباً للتعبير عن عواطفهم الذاتية المبتوثة في ثنایا ذلك الإطار الموضوعي الظاهري للقصة الشعرية . لذلك نصادف كثيراً من القصص الشعرية أو القصائد ذات الطابع القصصي مبنوثة في الدواوين والصحف والمجلات الأدبية ، بعضها ينطوي على شيء غير قليل من سذاجة الفن القصصي أو ضالة القيمة الشعرية وبعضها يبنى بموهبة تحاول أن تطوّر الشعر الحديث لذلك القالب الفني كما طوعه بعض الشعراء القدماء من قبل .

وقد يقصد بعضهم في قصته إلى شيء من الرمز ، لكنه لا يكتفى بما في القصة من دلالة واضحة بل يختتمها مصرّحاً بما يشبه « المغزى » . من ذلك قصيدة للدكتور نقولا فياض في ديوانه « رفيف الأقحوان » بعنوان « البنفسج » وقد نظمها عام ١٩١١ . يروى فيها قصة بنفسجة ضاقت بمكانها الخفي المتواضع بجوار الساقية بين العشب ، فاقدت على مغامرة محفوفة بالمخاطر يقودها طموحها وشوقها إلى المعرفة والمجهول . وحين تصل إلى القمة المنشودة في النهاية - بعد طول عناء - لا تجد هناك إلا البرد والغيوم والعاصف فتذوّى نضرتها « ويصفّر جبينها » وتقضى بعد أن تدرك عاقبة طموحها إلى ما لم تخلق له . ويلخص الشاعر « مغزى القصة » في أبيات ثلاثة - هي أسوأ ما فيها - فيقول :

مسكينة قد غرّها طمعٌ
هو كالمرآب لكل مغترٍّ
ظنّت بأن لها العلاء غنى
فإذا به فقير على فقير

ما كان أغنىها وأوسعها
لو لم تفارق ضفة النهر !

على أن في القصيدة صورا حرفة استمتاع الشاعر أن يطوع فيها
الأسلوب التقليدي لمقتضيات القصة إلى حد لا بأس به ، وإن كنا نشعر
بعبارة ركيكة هنا أو قافية قلقة هناك ، ومن ذلك قوله :

... حتى إذا اهتز الكتيب لها
وقفت تقلّب نظرة الكبير
فراحت بسباط العشب منتشرا
تلوى عليه معاطف النهر
جاراتها في الحي نائمة
حُمرًا على أعلامها الخضى
فاستبشرت بالفسوز وانطلقت
تعدو ولا تلوى على أمر
وحلا لها السفر البعيد ، وما
حسبت حساب الطل والمر
والأرض ممرقة وواغرة
فكانها تمشى على جسر !
ورفيقها هُوج الرياح ، وقد
ثارت عليها ثورة الغسدر
حتى أصابت هُضبة عرفت
فيها نعيم العين والفكر
من تحتها الجنات مشرقة
بالزهر ، كالأنفلاك بالزهر
والبرّ والأشياء مائجة
كالبحر في مدّ وفي جزر

قالت : بدأت أرى ، فواطئى !
لو كنت أبليغ موطئى النّسر !
أسمعو إلى قمم تحجبها
تلك الغيسوم بحالك الستر
فأرى بديع الكون تحت يدى
وأفصّ منسسه غامض السر

غير أن القارئ لا يستطيع أن يدفع عن نفسه « القلق » إزاء تلك الأحداث المادية الإنسانية الممتدة التي ينسبها الشاعر إلى البنفسجة . فالرمز ينبغي أن يكون فيه من الرقة والشفافية والإيحاء ما يلمس وجدان المتلقى دون أن يضطر إلى مناقشته مناقشة عقلية . فليس من المقبول أن يقول الشاعر على لسان الزهرة مثلاً « هلا صعدت إلى ذرى جبل ، ونعمت بعد الكوخ بالقصر ! » قالت ، وقام بها الهوى فمشت ، فى القفر ، مثل ظليائه القفر . . وأصاب أرجلها الضميمة ما يرمى الحديد الصلب بالكسر ! » . ولعلنا نلاحظ ما فى عبارته الأخيرة من ركاكة هي مثال لما أشرنا إليه من فشل الشاعر أحياناً فى الملامة بين القصة والشعر .

ولجبران خليل جبران قصة من النثر الشعرى شديدة الشبه بهذه القصة الشعرية فى موضوعها وإن اختلفت معها فى نهايتها ، وهى لاحقة فى تاريخ نشرها لقصيدة نقولا فياض ، إذ ظهرت فى مجموعة جبران « المواكب » عام ١٩١٩ بعنوان « البنفسجة الطموح » .

والقصة هنا أكثر إقناعاً لما فيها من خيال مقتصد لا ينسب إلى الزهرة قديمين تعدوان فى التلال والوهاد ، بل يكتفى بأن يحقق للزهرة - على طريقة قصص الأطفال - طموحها المتواضع فيحوّلها إلى وردة مرتقعة القامة لتشهد ما حولها من عوالم بعد أن كانت حبيسة وسط الأعشاب . وتلقى البنفسجة المصير الذى لقيته صاحبته فى قصيدة فياض ، لكنها هنا لا تندم على مصرعها وسط العاصفة بعد أن عرفت ما وراء محيطها من حقائق

واسرار . وهى نهاية أكثر ملامحة لطموح الأديب الوجدانى الذى تدفعه ثقافته واعتزازه بذاتيته وإحساسه المرهف بالحياة إلى التطلع إلى آفاق جديدة من التجارب والمعرفة والاستعلاء على ما يرى أنه وضع غير كريم . ويصور الكاتب الفرق بين النظرة القانعة والأخرى لطموح فى حوار بين ملكة البنفسج والبنفسجة وهى توشك أن تموت :

« فرغت ملكة البنفسج قامتها ومدت أوراقها ونادت رفيقاتها قائلة : تأملن وانظرن يا بناتى ! انظرن إلى البنفسجة التى غرتها المطامع فتحولت إلى وردة لنتشامخ ساعة ثم هبطت إلى الحضيض . ليكن هذا المشهد أمثلة لسكن !

عندئذ ارتعشت الوردة المحتضرة واستجمعت قواها الخائرة ، وبصوت متقطع قالت :

« لا فاسمعن أيتها الجاهلات القانمسات الخائفات من العواصف والأعاصير : لقد كنت بالأمس مثلكن اجلس بين أوراق الخضراء مكتفية بما قسم لى . وقد كان الاكتفاء حاجزا منيعا يفصلن عن زوايع الحياة وأهويتها ويجعل كيانى محدودا بما فيه السلامة ، متناهما بما يساوره من الراحة والطمأنينة . ولقد كان بإمكانى أن أعيش نظيركن ملتصقة بالتراب حتى يغمرنى الشتاء بثلوجه وأذهب كمن ذهب قبلى إلى سكين الموت والعدم، قبل أن أعرف من أسرار الوجود ومخباته غير ما عرفته طائفة البنفسج منذ وُجد البنفسج على سطح الأرض .. »

أنا أموت الآن ، أموت وفى نفسى ما لم تكن نفس بنفسجة من قبلى ! أموت وأنا عالة بما وراء المحيط المحدود الذى ولدت فيه . وهذا هو القصد من الحياة . هذا هو الجوهر الكائن وراء عرضيات الأيام والليالى ! »

ويتردد اسم مصطفى صادق الرافعي في تلك السنوات الأولى من مطلع القرن بين الشعراء المرموقين الداعين إلى تجديد يتجاوز حركة الإحياء إلى مواكبة روح العصر وما شاع فيه من مفهوم جديد للشعر .

على أن ديوانه الأول (١٩٠٢) - سواء في مقدمته أم في شعره - لا يعكس شيئاً مما ينسب إليه من دعوة إلى التجديد ، بل يبدو شعر شاعر مبتدئ ما زال « يروض القول » ويتلمس طريقه نحو النضج . والشاعر في مقدمته يستخدم أسلوباً من النثر الشعري الموهوم الذي لا يفصح عن أفكار واضحة أو محددة وإن كان في صورته العامة يوحي بإيمان الشاعر بتلك النزعة الوجدانية التي كان قد بدأ دعاة التجديد يلهجون بها في ذلك الحين . فهو - خلال عباراته المجازية وتشبيهاته البيانية - يؤكد ارتباط الشعر « بالقلب » و « النفس » عند المبدع والمتلقى على السواء ، فيقول « فما الشعر إلا لسان القلب إذا خاطب القلب ، وسفير النفس إذا ناجت النفس » . ولا خير في لسان غير مبين ، ولا في سفير غير كليم . . . ولو كان طيراً يتفرد لكان الطبع لسانه والرأس عشه والقلب روضته ، ولكان غناؤه ما تسمعه من أفواه المجيدين من الشعراء . وحسبك بكلام تنصرف إليه كل جارية ، وتضم عليه كل جانحة ، ويجنى من كل شيء ، حتى لتحسب الشعراء من النحل تأكل الثمرات فيخرج من بطونها شراب مختلف ألوانه فيه شفاء للناس ، وكأنما هو بقية من منطلق الإنسان اختبأت في زاوية من النفس فما زالت بها الحواس حتى وزنتها على ضربات القلب وأخرجتها بعد ذلك ألحاناً بغير إيقاع . ألا تراها ساعة النظم كيف تتفرع كلها ثم تتماون كأنما تبحث بنور العقل عن شيء غاب عنها في سرياء الفؤاد وظلماته ؟ »

والديوان مقسم إلى أبواب بعضها في « التهذيب والتعليم » وبعضها في المديح والوصف و « الغزل والنسيب » . ومع أن الطبيعة باب من الأبواب التي يمكن أن تصل الشعر بالقلب والنفس كما يدعو الشاعر في مقدمته ، يجيء شعر الشاعر في وصفها حافلاً بالتقليد في إيقاعه وتشبيهاته ومبالغاته العاطفية ، وإن تسربت إليه بعض مسسور يسيرة من المجاز أو التجسيم

الحديث ، كما فى قوله « يصف الاصيل واقبال الليل ونضرة الرياحين
وتغريد الطيور » :

ثوب السماء مطرز بالمسجد
وكأنها ليست قميص زبرجد
والشمس عاصبة الجبين مريضة
تصفر فى منديلها المتورد
حسنت نظيرتها فأسقمها الأسى
إن السقام علامة فى الحسد (١)
ورات غبار الليل ينقض فوقها
فى الأفق ، فانطبقت كعين الأرم
ومضى النهار يشق فى أثوابه
حزنا ، وأقبل فى رداء أسود !
فتهللت غرر النجوم كأنما
كانت لضاحية السماء بمرصود

ولا يقل « نسيبه » تقليدا عن وصفه الطبيعة ، بما فيه من حديث عن
السهر المعهود ورعي الكواكب ويلى الجسد ، وما فى بناء بيته من تمهيد
مألوف للقافية واستخدام للصيغ الشعرية المعروفة فى التراث . ومن ذلك
قوله :

سهرتُ والليل أمسى للورى سكنا
فمن يدلّ على أجفائى الوسنا
ارعى كواكبها حتى إذا أقلت
ألقيت للطير فى تحنانها الأذنا
وأمسال الحب عن روى وعن يدنى
فلا أرى فيه لى روحا ولا بدنا

(١) يريد الشاعر أن الشمس قد حسنت الحناء التى تماثلها فى البهاء فأصابها
السقام .

وما نظرتُ لأعضائي وقد بليتُ
إلا حسبتُ ثيابي فوقهما كفنا
يا من يعز على نفسي تدلّه
كم ذا اكابد فيك الدلّ والوهنا

على أننا نلمس تطوراً ملحوظاً عند الشاعر في ديوانه « النظرات »
- ١٩٠٨ - يقترب به من روح العصر ومفهوم الشعر الحديث سواء في مقدمته
أم في شعره ، وإن ظل ذلك في إطار من المحافظة الغالبة . والرافعي يبدو
في مقدمة الديوان كالتأثر بنظرية المحاكاة عند أرسطو و ببعض آراء النقد
الحديث في طبيعة الخيال الشعري وإن صاغها بأسلوبه البياني المعهود
الحافل بالتشبيهات والمجازات الموهمة كما في قوله « ليست هذه المعاني
الشعرية إلا ظلالاً لما في الطبيعة وإن مثلتها القلوب حقائق منفردة » فإن
قلب الشاعر بينها وبين الطبيعة كالمرآة تظهر أشباحاً قائمة وهي على الحقيقة
غير أشباح ، وتمثل تلك الأرواح في الأجسام وليست على أفرادها من
الأجسام ولا من الأرواح . فترى الشاعر ينقل الوردة إلى روضة بيانه فتنبت
فيها خد ، ويفرس الغصن الناعم فيستقيم هناك قدا ، وياتيك بلحظة العين
فيطبع منها الحسام ، ويتناول ظلالة الأهداب فيريش منها إلى الأفئدة السهام
.. وهذا المعنى في الشعراء أكبر من أن يكون قوة أرضية ، فلا بد أن يكون
الشاعر إنساناً فوق الإنسان ! »

ويكثر الرافعي في قصائده من أشكال الموشحة والمقطوعة المتغيرة
القوافي والأناشيد التي يتسمّح في معجمها وصورها حتى يقترب عن عمد
من لغة الحياة ومشاهدها اليومية . وهو في وصفه للطبيعة - برغم إطاره
التقليدي - يبت من إحساسه الذاتي ما يخلع على شعره مسحة عصرية
واضحة ، في معجمه وعبارته وبعض صوره . ومن خير النماذج لذلك الاتجاه
قصيدته عن « زهر الفول (١) » ، واختيار موضوعها يدل في ذاته على

اختيار خاص للشاعر من بين مشاهد الطبيعة وارتباط بمناظر الريف التي
شاعت بعد في الشعر الوجداني :

نائمات بروحها في سرير
بين خز وسندس وحير
هزها الفجر فاستفاقت كما تطرف
— بعد الكرى جفون الصغير
جال فيها الندى كما حير الدمع
— دلال الهوى بأهداب حور
وترى إشره إذا ساقطته
قبلات يسمن فوق الثمنور
لفتة الجيد ، ثم ينفجر الشرق فينفرن نغمة المذمور
ويضيع الندى كما ضاع دمع
صبه الظلم من عيون الفقير
زهرة الفول ، أنت نضرة عمر
عطر من هوى الشباب قصير
تشبه الأرض جنة ، أنت فيها
زغب الريش ساقطا من طيور
ولو أنّ النجوم ذات قشور
لحسينك بعض تلك القشور
يحمل الصبح من شذاك عتابا
رق من هاجر الى مهجور
ليت هذى الزهور كنّ يُعرن الدمع
— دمع السرور للمستتمر
قطرات كأنها خطرات
نور الله سرها لضمير
من دموع المنى تلاق للقلب ، تضيء الحياة فيه بنور

وتبدو هذه النغمة الريفية الرقيقة إرهاباً للوحات محمود حسن
إسماعيل عن الريف في ديوانه الأول « أغاني الكوخ » .

وحتى في مقطوعاته التي تقوم على وحدة البيت والقافية ، ترقى الفاظ
الشاعر ويحسن تمهيده للقافية كالمعهد في النماذج الجيدة من الشعر
العاطفي القديم ، فيشيع في المقطوعة شجن رقيق أشبه بالشجن الوجداني
عند ناجي وبعض قصائد لعلى محمود طه . من ذلك قوله (١) :

ألا موعِد نلتَهى به
لنحيّا على أميل الموعِد
إذا أبجر اليوم قالوا غدا
فتمسك أنفسنا للغد
نملّها خشيةً أن تفيض
ولم نتنفس على الأكْبَد
فيأروضة الحُسن رفاة
ويا ظلّ فجر الحياة الندى
إذا انفسح البعد ما بيننا
وهوّدك باق ، فلم تبعدي !
وما بسطة القلب بين القلوب
إلا كفوتٍ يبرّ من يد

وهذه النغمة الشجية تذكرنا بمقطوعة معروفة لإبراهيم ناجي - على
بعد ما بين المقطوعتين في مستوى العصرية وحدة الرومانسية وبراعة
التجسيم، ومنها قوله (٢) :

(١) الديوان ص ٥٧ .

(٢) وراء القمام ص ٦٠ .

إن عُدَّتْ أو اُخْلِفَتْ لم نَعْرِ
أنا إلفُ روحك آخرَ الأبدِ
ظمأ على ظمأ على ظمأ
ومسوارِدٌ كُثُرٌ ، ولم أَرِدْ
مَرَّ الظلامِ وأنت لى شَجِن
وأنتى النهارِ وأنت فى خلدَى
لا يسمع البحرُ الغضوبِ إلى
شاكٍ ولا يصفى إلى أحدٍ
كم لاح لى حرب الحياة على
أمواجه المجنونة الزبَرِ
ورأيت طيف الضنك مرتسما
فى عاصف الأنواء مطَّرد
فى الليل مسدَّ رواقه وثرى
كجوانح طويت على حسد
قبر مباهجه بلا عدد
لغنى متساعبه بلا عدد !

وللشاعر نشيد طريف أسماء « نشيد الفلاحة المصرية » تستمع فيه
- كما ذكرنا - فى لغته وعبارته ليحاكي لغة الفلاحة السانجة ونشاطها
اليومى المألوف، وهى تجربة - إذا حكمنا عليها فى مجالها ولم نقشها بمعايير
الشعر العامة - تبدو رائدة فى هذا الاتجاه ، ولعلها تذكرنا - على اختلاف
أيضا فى الدرجة والمستوى - ببعض قصائد عند الشاعر الوجدانى المصرى
محمد عبد المعطى الهمشرى ، يصف فيها المشاهد المألوفة فى الريف ملتقنا
إلى تلك « اللقطات » الصغيرة الطريفة محاولا - قدر الطاقة - أن يقترب من
لغة الحياة مع شيء من الدعابة نجدها كذلك فى نشيد الراقعى :

الفجر قد غيّر ثم لاح
والدّيك قد أدّن ثم صـاحا

واطلقت حمامتى الجناحا
والكلب بالباب غدا تبتاحا
واشتاقت اليهائم المراحا
هيا إلى غيطك ٠٠ سقها ٠٠ حا ٠ حا

أروح والجاراة نملا الجزة
تمرّ بالغيط القريب مرة
نرى الهنسا والفرح والمرة
يا ربّ لا تُنزل بنا مضرة
واكتب لدارى العز والأفراحا
هيا إلى غيطك ٠٠ سقها ٠٠ حا ٠ حا

البنت يا مولى الدعا المجاب
احفظ عليها صفة الشباب
وافتح على أولادى الأحباب
من راح للغيط وللكتاب
ذا يقرأ الغيط ، وذا الألواحا
هيا إلى غيطك ٠٠ سقها ٠٠ حا ٠ حا

يا نخلة الغيط احسذرى الغرابا
يا نعمة الغيط احسذرى الذئابا
يا صاحب الغيط احذر العذابا
من الربا ، والفقر والخرابا
إن الربا ليس لنا مباحا
هيا إلى غيطك ٠٠ سقها ٠٠ حا ٠ حا

إلى آخر النشيد .

وقد كتب الرافعي، غير مقدمات دواوينه ، كثيرا من المقالات عن الشعر يدعو في بعضها إلى نبذ الصور الشعرية القديمة والأعلام والأماكن التي جرى العرف على ذكرها في الشعر العربي ، وهو يدعوته النظرية وبما لحظناه في بعض قصائده من تجديد في الشكل والروح أحد الذين أسهموا في التمهيد لنشأة الحركة الوجدانية .

شكرى والعقاد والمائزنى

كان مطران قد أصبح شاعرا ناضجا مرموقا يقترن اسمه عند الناس بنظريه شوقى وحافظ ، حين ظهرت طائفة من الشباب تجمع الى تفتح الموهبة شغفا فريدا بالثقافة العربية القديمة وقدرة مكررة على التزود بذخائر الآداب الغربية فى النقد والشعر ، وإحساسا واعيا بالتيارات الفكرية والاجتماعية والحضارية الجديدة فى مصر ، وسائر الوطن العربى حينذاك . وكانت حركة الإحياء وما صاحبها من التثاق الى التراث العربى ومن دراسات أدبيية عصرية حول ذلك التراث قد شددت انتباه هؤلاء الناشئين الى منابع الشعر العربى فى عصوره الأولى فاقبلوا عليه يتزودون لمواهبهم اللطرية من اللغة والفن ما هو جدير بأن يصقل تلك المواهب ويسير بها نحو النضج والكمال . ولما كان من شأن تلك المرحلة الحضارية أن تتيح للفرد إحساسا جديدا بذاته وطموحه وعواطفه فقد أحب هؤلاء الشباب من الشعراء القدامى أكثرهم ذاتية وأوهفهم وجدانا وأكثرهم التفاتا إلى مشاهد الطبيعة ومفارقات الحياة وطوايا النفس ، من أمثال الشعراء العذريين وابن الرومى والمتنبى والشريف الرضى وأبى العلاء .

وكانت الحياة الأدبية حينذاك تحفل بالنصوص الأدبية المترجمة عن الآداب الغربية فى الشعر والقصة ، وبالدراسات النظرية عن الأدب وفنونه ، وكان الاحتفال بتعلم اللغات الأجنبية منذ أوائل القرن التاسع عشر قد بدأ يؤتى ثماره وأصبحت السبيل ميسورة أمام الطامحين إلى الاطلاع على الآداب الغربية فى مصادرها الأولى . وكانت هذه الطائفة من الشباب من أشد الطامحين إلى ذلك الاطلاع فاقبلوا على الشعر الأوروبى ينتقون منه ما يوافق مزاجهم النفسى وطبيعة النقلة الحضارية التى كان يجتازها مجتمعهم ، فلم يحفلوا كثيرا بأثار الاتجاه الواقعى الذى كان قد بدأ يسود الأدب الأوروبى منذ منتصف القرن التاسع عشر ، بل تخطوه عائدين إلى أثار النصف الأول من ذلك القرن حيث ازدهرت الرومانسية واثمرت تراثا بديعا من الشعر

والقصة وأعلاما خالدين من الشعراء ، من أمثال وربذورث وكوليردج وبيرون وشيللى وكيتس وهوجو ولامرتين وموسيه وغيرهم • وإذا التفت بعضهم إلى آثار من النصف الثانى لذلك القرن فقد كانوا يلتفتون إلى بقايا الاتجاه الرومانسي عند بعض الشعراء والقصاصين •

وكذلك التفت المترجمون حينذاك إلى الأعمال الروائية ذات الطابع الرومانسى فى موضوعها وشخصياتها وصورتها الفنية ، فترجم حافظ ابراهيم رواية البؤساء لميكتور هيغو ، وترجم المنفلوطى ماجدولين والشاعر ربول وفرجينى وغيرها •

وعرفت الحياة الأدبية من هؤلاء الشباب طائفة استطاعوا أن يشقوا لهم طريقا جديدا فى الأدب العربى ، ويرودوا بأرائهم فى الأدب والنقد ، وبما نظموا حينذاك من شعر ، آفاقا جديدة مهدت لظهور الحركة الوجدانية وأزدهارها بعد ذلك بمسنيين • وأبرز هؤلاء الشباب — كما هو معروف — شكرى والعقاد والمازنى ثم أحمد زكى أبو شادى •

وقد أفاض الدارسون الحديث عن دور هؤلاء الشباب فى تجديد الشعر العربى ، وفى قيادة الحركة الرومانسية بوجه خاص ، لكنهم اعتمدوا — فى الأغلب — على الآراء النظرية عند هؤلاء الرواد وما يتجهوه من حملات نقدية إلى بعض من عتوهم ممثلين للاتجاه التقليدى أو عائقا فى سبيل ذبوع دعوتهم وأعمالهم الأدبية بين الناس، فإذا تناولوا شعرهم بالدراسة تناولوه متأثرين بهذه الريادة النظرية ، فحتملوه فوق ما يحتمل من التجديد والتأثير •

والحق أن من يدرس شعر هؤلاء الرواد دراسة فنية فاحصة بعيدا عن التأثير بأرائهم النظرية فى الشعر ، يجد تفاوتا كبيرا لديهم بين النظرية والتطبيق •

ونود أن نقصر هنا فى مجال المقارنة على ما جاء فيما كتبه من مقدمات لأعمالهم الشعرية الأولى متجاوزين كتابات كثيرة أخرى لهم

نشرها فى الصحف والمجلات ، إذ ترتبط النظرية - فى تلك المقدمات - بالتطبيق ، فى قصائد هذه الدواوين ، ارتباطا وثيقا وتثير إلى ما رأوا أنهم أنجزوه من تجديد فى تلك القصائد •

وأغلب ما جاء فى هذه المقدمات يدور حول طبيعة الشعر واتصاله بالوجدان وتصويره للحظات النفسية والمزاوجة بين عواطف الشاعر ومظاهر الطبيعة ، والنظر فى أمور الحياة والناس نظرا عصريا يقوم على البصيرة النافذة والإدراك الوجدانى الشخصى • ويتفرع عن هذا الأصل آراء تتصل بشكل الشعر وتتحدث عما تقتضيه تلك النظرة الوجدانية الذاتية من وحدة فى الموضوع وتماكس بين أجزاء القصيدة واستخدام لمجم شعرى جديد وصور شعرية حديثة •

وأولى هذه المقدمات مقدمة كتبها العقاد لديوان المازنى الأول (عام ١٩٠٩) يقول فيها مشيرا إلى موقف الشاعر الذاتى وإدراكه للطبيعة والبيئة والعصر : « فالشعر العربى قد اتخذ له فى كل عصر طريقة تناسب روح ذلك العصر • وهذه الطريقة العصرية لا تشبه طريق البداءة • ولا هى فى شئ من طريقة الدولة العربية ، ولكنها طريقة يملئها عصر تغير فيه محل الإنسان من بيئته ومجتمعه ، وخلعت فيه الطبيعة أمام عينيه ثوبا بعد ثوب حتى وفقت بالجسد بين يديه ، فظهر له ما كان خافيا وازداد توفقه إلى استطلاع ما لم يبد ، وكان فيما بدا له مقايض ومحاسن ، كان سابق ظننه بها غير ما عاينه منها • فلو أن شعراء المذاهب بعثوا اليوم من أزماسهم لما نظموا حرفا واحدا من مذهباتهم ، ولكانوا فى المذهب العصرى أشد من أشد دعائنا غلوا فى الدعوة إليه » (١) •

ثم يتحدث الكاتب عن طبيعة ذلك العصر ملتفتا إلى جانب من أهم جوانب الرومانسية فى مرحلة الانتقال الحضارية حين يقف المرء موزعا بين

ماض تشده إليه نشأته وتقاليده وذكرياته ، وحاضر يدعوه إلى أن يحيى عصره بكل ما فيه من جديد ، بعضه يثير الألم وبعضه يبعث إلى التطلع ، وبين الألم والأمل يحتدم الشك والقلق : « . . . ولا يعسر على القُدس البصير أن يلمس مسحة القطوب للحياة فى أيسرة الشاعر العصري الحديث ، ويتفرس هذا القطوب حتى فى الابتسامة المستكربة التى تتردد أحيانا بين شفثيه . . . إن كان هذا العصر قد هز رواكد النفوس وفتح أغلاقها - كما قلنا - فلقد فتحها على ساحة من الألم تلتفح المظلّ عليها بشواظها فلا يملك نفسه من التراجع حيناً ، والتوجع أحيانا . وهذا العصر ، طليعته القلق والتردد بين ماض عتيق ومستقبل مريب ، وقد بعدت المسافة فيه بين اعتقاد الناس فيما يحب أن يكون وبين ما هو كائن ، فتشيتهم الغاشية ووجد كل ذى نظر فيما حوله عالماً غيّر الذى صوّرتَه لنفسه حداثة العصر وتقدمه . والشاعر بجبلته أوسع من سائر الناس خيالاً ، فالمثل الأعلى أرفع فى ذهنه منه فى أذهان عامة الناس ، وهو الطفهم حساً ، فأله أشد من الملم ، وإنما يكون الألم على قدر بعد البون بين المنتظر وبين ما هو كائن . فلا جرم إن كان الشاعر المظنّ الناس إلى النقص وأكثرهم سخطاً عليه » (١) .

ويتحدث الكاتب فى ثانياً مقدمته عن تحقق هذه النظرة الوجدانية العصرية عند المازنى فى شكل القصيدة وصورها والفاظها ، مشيراً إلى ما فى ديوانه من جديد فى معجمه وأسلوبه وشكله وإلى ما فى ديوان شكرى الأول الذى كان قد صدر قبل ذلك بعام ، « من القوافى المرسلة والمزدوجة والمتقابلة » .

ويقول العقاد مرة أخرى فى مقدمته لـديوان شكرى الثانى « لآلىء الأفكار » - عام ١٩١٣ - (٢) « - فالشاعر العبقري معانيه بناته ، فمن من لحمه ودمه . وأما الشاعر المقلد فمعانيه ربيياته ، فمن غريبات عنه وإن

(١) المرجع السابق ص ١٧ .

(٢) ديوان شكرى ص ١٠٤ .

دعاهن باسمه • ولا يثمر شعر هذا الشاعر مهما اتقن التقليد ، كالوردة المصنوعة يبالغ الصانع في تزيينها ويصبغها أحسن صبغة ، ثم يرشها بعطر الورد فيشتم منها عبق الوردة ويرى لها لونها ورواها ولكنها عقيمة لا تنبت شجرا ولا تخرج شهدا ، وتبقى بعد هذا الاتقان في المحاكاة زخرفا وباطلا • إلا وإن خير الشعر المطبوع ما ناجى العواطف على اختلافها وبث الحياة في أجزاء النفس بأجمعها كشعر هذا الديوان •

ثم يتحدث عما يقتضيه هذا الموقف الوجداني من صبور وأسلوب فيقول : « إن شعر شكري لا ينحدر انحدار السيل في شدة وصخب وانصباب ، ولكنه ينسبط أنيساط البحر في عمق وسكون • قد يعسر على بعض القراء فهم شيء من شعر شكري ، فهؤلاء هم الذين يريد أكثرهم من الشاعر أن يخلق فيهم العاطفة التي بها يفهمونه ، وليس ذلك مما يطلب منه • ولو حاوله لافسد شعره بالعمل والزيادة • ومن دأب المبتدئين من الشعراء أن يتوخوا في كلامهم الشرح والإسهاب والتفصيل ، ظنا منهم أن ذلك يزيد معانيهم جلاء ويقرئها من إحساس قرائهم • وليس أبعد من هذا الظن عن الصواب ، فإن العواطف لا تتأثر بالإطناب وإنما هو مما يتوصل به إلى إفهام العقول وإدخال المعاني إلى الأفكار • قال لي بعض المتأدبين إن شعر شكري مشوب بالأسلوب الأجنبي ! وأنا لا أعلم ماذا يعني هؤلاء بقولهم الأسلوب الأجنبي والأسلوب العربي • فإن المسألة على ما اعتقد ليست مسألة تباين في الأساليب والتراكيب ، ولكنها مسألة تفاوت في جوهر الطبايع ، واختلاف بين شعراء الإفرنج وشعراء العرب في المزاج كاختلاف الأمتين في الملامح والسحناء •

ويقول شكري مقدما للجزء الثالث من ديوانه « أناشيد الصبا » - عام ١٩١٥ - مؤكدا شأن الوجدان رابطا بين الشعر والطبيعة ، مشيرا إلى ما يقتضيه ذلك من مزاجية بين ذلك المضمون النفسي ، والشكل الفني (١) •

« ٠٠ » فالشعر مهما اختلفت أبوابه لا بد أن يكون ذا عاطفة ، وإنما تختلف العواطف التي يمرضها الشاعر، ولا أعنى بشعر العواطف وصف كلمات مينة تدل على التوجع أو ذرف الدموع ، فإنَّ شعر العواطف يحتاج إلى ذهن خصب وذكاء وخيال واسع ، لدرس العواطف ومعركة أمرارها وتحليلها ٠٠ والحياة في نظر الشاعر الذي يعيش لفنّه الجليل قصيدة رائعة تختلف أنغامها باختلاف حالاتها ٠٠٠ والشاعر الكبير هو الذي يتعرف كيف يقتبس من هذه الحالات أنغامها ويصوغها شعرا ، وهو الذي عواطفه مثل عواطف الوجود ، مثل الأمواج أو الرياح أو الضياء أو النار أو الكهرباء ، »

ويقول مرة أخرى في مقدمته للجزء الرابع « زهور الربيع » - عام ١٩١٦ - مشيرا إلى الشاعر : « ٠٠٠ » ولكنه اليوم رسول الطبيعة ترسله مزودا بالنعيمات العذاب كي يصل بها النفوس ويحركها ويزيدها نورا ونارا . فعظم الشاعر في عظم إحساسه بالحياة ، وفي صدق السريرة الذي هو سبب إحساسه بالحياة ٠٠٠ فإذا أردت أن تميز بين جلاله الشعر وحقارته فخذ ديوانا واقراه ، فإذا رأيت أن شعره جزء من الطبيعة ، مثل النجم أو السماء أو البحر ، فاعلم أنه خير الشعر . وأما إذا رأيته واكثره صنعة كاذبة ، فاعلم أنه شر الشعر . فالشعر هو ما اتفق على نسجه الخيال والفكر بإيضاحا لكلمات النفس وتفسيرها لها ٠٠ فالشعر هو كلمات العواطف والخيال والذوق السليم ٠٠ وقد أصبح الشعر عندنا كلمات مينة ليس تحتها طائل معنى ، يحسب الناس أنه إذا أخذ من النحو والصرف والعروض كفاية ، وأصاب من طرف الشعر غاية فقد أجاده . وإنما الشعر كلمات تخرج من النفس بيضاء مشبوية « (١) »

وإذا نظرنا إلى الدواوين الأولى لهؤلاء الشعراء على ضوء دعوتهم النظرية رأينا أنهم قد استطاعوا أن يحققوا ما يتوصل من تلك الدعوة بالتجربة الشعرية وموقف الشاعر من الحياة والطبيعة والنفس والمجتمع ،

فقصروا شعرهم على التعبير عن وجدانهم وتجاربهم العاطفية وتأملاتهم في نفوسهم وفيما حولهم من طبيعة ، عازفين عما كان يشارك فيه كبار الشعراء حينذاك من مواكبة لوقائع السياسة وأحداث المجتمع . أما ما يتصل بالمقومات الفنية للشعر من معجم وبناء عبارة وصورة وأسلوب وأيقاع عام فقد ظلوا عاجزين عن تحقيق ما دعوا إليه من مفهوم جديد للمجاز والتشبيه واللغة الشعرية ، بحيث يبدو التفاوت كبيرا بين « المضمون » النفسي والوجداني لأشعارهم ، و « شكل » تلك الأشعار وسماتها الفنية .

ونلتقى في شعر هؤلاء الشعراء بصورة الشاعر المعهودة في الشعر الرومانسي الأوربي وشعر الاتجاه الوجداني العربي بعد ذلك ، فنراه عند هؤلاء الرواد وجدانا مرهقا وفكرا متأملا وكأنما خلق من طينة غير طينة البشر ، فهو أحيانا يرثى لنفوسهم المعتمة ووجدانهم الفاسل ، وأحيانا يستعلى عليهم فيرميهم بأنهم أدنى من أن يقدروا ما في شعره من « فن وإحساس » ، ويفر من ضلالهم إلى عالمه النفسي أو إلى مجال الطبيعة والحب متخذًا منهما ذريعة لتصوير ما يحتدم في وجدانه من مشاعر الطموح إلى المثل العليا أو الإحساس بالخيبة والوحشة والقلق .

ويمبر شكرى عن سعي الشاعر وراء المثل الأعلى في قصيدة قصصية قصيرة بعنوان « الشاعر وصورة الكمال » (١) يصوره فيها عاشقا مفتونا بتلك الصورة المثالية التي ينشد بلوغها ، هاجرا من أجلها أترابه ساعيا خلفها فوق هام الجبال حتى يلقي مصرعه « قتيلًا للأمانى الطوال » :

لم يعيش الفيسد ولكنه
هام بيبكر من ينات الخيال
صورة حسن صاغها لبثه
وحثها في الحسن حث الكمال

(١) الليوان ص ١٣٠ .

فصار كالطفل رأى بارقا
هاج له أطماعه في الحبال
يمسك نحو النجم كقفاً له
ويحسب النجم قريب المنال
فأينما سار تراءت له
كما تراءى خادما لسع آل
فسار يققو إثرها هائما
والمهتدى بالوهم جثم الضلال
وهم أن يمسكها جامدا
بين ذراعيه بائير عجال
ما زال يعدو جهده تحوها
حتى هوى من فوق تلك التلال
فرحمة الله على شامر
مات قتيلا للاماني الطموال

ويصور حظه من الحياة على النحو الرومانسي المألوف فيقول (١) :

إن أكن عائشا فعيشٌ عليل النفس
— يذوي مثل الرجاء العقيم
الهوى والحياة واليأس والحزن
— وريب من الزمان خصومي

ويقول جامعا بين الاستعلاء والشكوى (٢) :

لا ابتنى الجاه ، أسعى نحوه ضرعا
جزاء شعري ، إن الجاه يسعى لي
قد ناهضتني خطوط كلما عصفت
عفت على أملى كالمنزل الخالي

(١) الديوان من ١٥٤ .

(٢) الديوان من ١٥٧ .

حتى كان فؤادى منزل خسرٍ
مهتّم بين آثار واطلال
إنّا لفى زمن عيش الأديب به
عيش الجنّة ، سقيم الوجه والحال

ويقول مرة أخرى فأخرا بشعره الوجدانى الذى يتجنب ما يخوض فيه
كبار الشعراء التقليديين من سياسة ومناسبات ووصف مخترعات ، مهاجما
ما يراه عند معاصريه من غفلة عن حقيقة الشعر وصلته بالحياة (١) :

ولو سَفَلْتُ الى حيث القريضُ لَكَاً
بين الأثافي وريع المنزل الفانى
ولو سفلت فقلت الشعر فى خير
من السياسة فى زور وبهتان
ولو سفلت فقلت الشعر مبتذلاً
فى وصف مخترع أو ثم اُزمان
لقيل : نَمَمَ لعمري أنت من رجل
جمّ الحاسن من صدق وتبيان !
وإنما الشعر تصوير وتذكّرة
ومثّعة وخيال غير خوان
وإنما الشعر إحساس بما خفقت
له القلوب ، كاتدار وحديثان

ولرى الصورة نفسها عند المازنى ، مزيجاً من الاعتزاز والشكوى
والسعى وراء الحال ، فى قصيدة بعنوان « مناجاة شاعر » (٢) :

يا شاعر النفس كم أبكاك مصرعها
لقد بكيت على خرقاء مضياح

(١) الديوان ص ١٦٤ .

(٢) ديوان المازنى ص ٥٧ .

أذاك دهرك حتى لست تحفله
فما تبالي بإخماس وإشسباع
إنا شبيهان في شجر وفي ظل
وراء نجم من الأحلام
يُسكُّ صوتُ المنى سمعى وتومض لى
ثفورها عن بيع جدّ خدّاع
فائنثى غير مخدوع ، وكم فقتت
لبى الأمانى بإيماء وتلماع
له صرخة وجد أنت مرسلها
ضاعت عليك بواد غير ممراع
وما بهم صمم ، لكنهم جهلوا
معنى النداء ، فضلوا وجهة الداعى

أما العقاد فيرسم للشاعر صورة ماثلة لما رسم صديقه ، هي أيضا
مزيج من الشكوى والطموح وخيبة الرجاء عند المعاصرين ، فيقول من
قصيدة بعنوان « حظ الشعراء » (١) :

ملوكٌ فأما حالهم فمبيدٌ
وطير ، ولكنّ الجسدود قعودُ
أقاموا على متن السحاب ، فأرضهم
بعيد ، واقطار السماء بعيد
مجانين تاهوا في الخيال فودّعوا
رواحة هذا العيش وهو رغيد
وما ساء حظ الحالمين لو أنهم
تكوم لهم أحلامهم وتجوود
بئى الأرض كم من شاعر فى دياركم
غبين ، وغبن الشعاعين شديد

(١) ديوان العقاد ص ٨٥ .

ومن ملامح النزعة الوجدانية عند هؤلاء الشعراء الثلاثة التفاتهم إلى مشاهد فى الطبيعة اتخذها الشعراء الأوربيون الرومانسيون من قبل رموزا لعالمهم النفسى وخلعوا عليها كثيرا من مشاعرهم الذاتية ، كما وجد فيها شعراء الحركة الوجدانية العربية ملاذا من غريبتهم بين الناس وذريعة للتنفيس عما يجيش فى صدورهم من عواطف • فالبحر عند هؤلاء الشعراء - ومعهم الصحراء عند الوجدانيين العرب - رمز للأسرار والامتداد والأبد ، تتداولهما أحوال من الثورة والهدوء ومن الكدرة والصفاء ما يمثل أحوال النفس وتقلب الوجدان ، وفى رحابهما من الجمال والاعتزال ما ينتزع الشاعر من معتك الحياة والناس إلى مجالى التأمل والاستشراف والذكريات •

والليل - مفردا أو مقرونا إلى البحر أو الصحراء - مجال آخر ييئث الشاعر فى سكونه وظلمته - كمادة الشعراء منذ القدم - حزنه وغريته وحبه الضائع وآماله المفقودة بعيدا عن أعين الناس •

ونلتقى فى ديوان شكرى الأول بقصائده « خطرات فى المساء ، حنين الغريب عند غروب الشمس ، الحب والليل ، طول الليل » • وفى ديوانه الثانى بقصائده « صوت الليل ، وصف البحر » وفى ديوان العقاد بقصائده « فرضة البحر ، على شاطئ بحر الروم ، الليل والبحر ، إلى جوار بحر الروم ، على شاطئ البحر ، سوانح الغروب ، خواطر الأرق ، وقفة فى الصحراء ، البدر فى الصحراء » • وفى ديوان المازنى « البحر والظلام ، وخواطر الظلام » •

ويفصح هؤلاء الشعراء عن رموز البحر ودلالاته وصلته بالنفس والحياة والزمان فى كثير من قصائدهم ، ويستمنون من صورته كثيرا من تشبيهاتهم وصورهم المجازية • من ذلك قول شكرى مخاطبا البحر :

وأنت شبيه الدهر ، لا الدهر هارم
ولا أنت منقوص ولا أنت خاسر

ويصطخب الأذنيّ فيك كأنما اصطخابك
— من حكم المنية —
أخفق وإعصار ودفع وهبّة
كانك حيّ نابض القلب شاعر !
فريقك أنفاس وموجك نابض ،
كنبض قلوب أعجلتها البوادر
خلوت من الستار ، كالبيد ، وامّحت
معالم لا تبقى عليها الأعاصر

وكما يربط شكرى فى بيته الأخير بين البحر والصحراء كذلك يفعل
العقاد فى مطلع قصيدة له عن الصحراء فيقول :

هضابك ، أم هذى أواذنيّ عيلم ؟
وهل فيك من وِرد لغير التوهّم

ثم يربط بينها وبين الدهر كما ربط شكرى بين الدهر والبحر فيقول :

صحارى من الدهر الفسيح جديبة
كمهـدك لم تعبس ولم تتبسم

ويعقد المازنى الصلة بين القلب واليـمّ فى عمق كل منهما واضطرابه
فيقول :

القلب يـمّ لا قرار له
جـمّ المواطن مزيد القنن
لكنّ فى أضـواره دُورا
ولأننا أبقي من الزمن

ويجمع العقاد بين الليل والبحر فى مقطوعة يتجلى فيها — على

تصرها - الموقف الرومانسي من الحياة والناس ، وذلك في قوله (١) :

غُرِبَ البَدْرُ ؟ أم دغين بَقْبِرِ
وهوى النجم ؟ أم أوى خلف ستر ؟
ضل هادى العيون واحلوك الليل
— فلا فرقَ بين أعمى وهــر
ماج حتى كأنما يصدم البحر بموج من بحره مسبكر
وترى البحر ، تحسب الماء حبرا
وكان السماء أعماق بحر
ظلمات تحيط بالطرف أئني امتد
— لم يقدُ مسدَّه قيد شبر
ولَهذا الظلامُ خير من النور
— إذا كنت لا ترى وجه حر
ها هنا أطلق العنان لأشجانى
— وابكى نفسى وأتشد شعرى

والحق إن هؤلاء الشعراء قد أكثروا من الحديث عن البحر والصحراء حتى أصبح كل منهما يكاد يكون بديلا لنفس الشاعر والحياة أو تكون نفس الشاعر والحياة معادلين لهما ٠ ومن ذلك قول المازنى :

وصرتُ أنكر أيامى وينـكـرتنى
صفو اللذات من قصف ولصباء
إذا سمعت لريح الليل زمزمة
حسببتها ناديا الحان سرائى
كالبحر نفسى ، لا مأوى ولا سكن
ولا قرار لها ، من قرط ضوضائى

أقول في الصيف : ويلي من سمانه
وفي الشتاء : ألا بعداً لشتائي !

وقوله :

ما كان ذلك ظني بالحياة ، ولا
قدّرت أن تجلب الآفات أذهانُ
ولا توهمت أن الناس كلهم
في السر والجهر غيـلان ونؤبان
وأنتي موجة في زاخر لجب
من الوري ما له ، كالبحر ، شطآن
بحر ، كما شاءت الأقدار ، مصطب
أصم ليس له باللين أيسـذان

ويقول خليل شيبوب ، أحد معاصري هؤلاء الثلاثة ، من مقطوعة نظمها
عام ١٩٢٥ بعنوان « البحر مرآة الحياة » (١) ، وإن غلب على قوله طابع
النظم :

أرى البحر مرآة هذي الحياة
فهو يحاكي مداها اتساعا
وابعباده مثل أبعادها
يضيق على الفهم أن تستطاعا
ويصفو وتصفو ، فمحض سرور
يروق الوري منظرًا وسماعا
وإن كُذِّرا قشـقاء العناصر
مثل شقاء النفوس نزاعا
وتفتال سفر الوجود خداعا
ويقتال سفر السفين خداعا

فلا هي هابت عليها حضونا
ولا هو هاب عليها شرعا

وقد أفاض الوجدانيون في الحديث عن البحر بعد أن ازدهر التيار
الوجداني حتى اتخذ طابعا رومانسيا واضحا ، وصوروه في كثير من
التجسيم البديع ، الذي سنعرض له بعد ، ورمزوا به كذلك إلى الوجدان
والحياة ، كما في قول على محمود طه من قصيدة بعنوان « على الصخرة
البيضاء » (١) :

على الصخرة البيضاء ظللني البجي
أُسِرَّ إلى الوادي نجية شاعر
سمعت هدير البحر حولى ، فهاج بى
خوالج قلب مزبد اللج هادر
إلا ما لهذا البحر غضبان مثلما
تنفس فيه الريح عن صدر ثائر
وقوله أيضا من قصيدة بعنوان « إلى البحر » (٢) :

لى وراء الأمواج يا بحر قلب
نازح السدار ما له من مآب
أنا وحدى هيمان فى لجك الطامى
— غريق فى حيرتى وارتيابى
أرق الشاطئ البعيد بعين
عكفت فى الدجى على التسكاب
فسواء فى مسمعى من ذراه
صدحة الطير أو نعيق الغراب
وسواء فى العين شارقة الفجر
— أو الليل أسود الجلاب

(١) الملاح القائه ص ٧٢ .

(٢) الديوان نفسه ص ١٨٩ .

بَيُّدَ أَتَى أَحْسَ فَيْكَ شِفَاءَ
مَنْ سَقَامَى ، وَوَحْمَةً مِنْ عَذَابِي !

ويربط الشاعر كسابقيه بين البحر والصحراء فيقول من قصيدة بعنوان
« صخرة الملتقى » (١) :

صخرة لا تجل في الكائنات
غشيتها جلالة الأبدات
جاورتها الصحراء تستشرف اليم
وقرَّ المحيطُ جنب الفلاة
أبليان قد أقاء إليها
لم تجتمعهما يد الحادثات
وجدا الملتقى عليها فقرا
بصد آياد فرقة وشقات

على أن الموضوع الأثير عند المازني وشكري كان « الموت » وما يتصل
به من معاني الفقد أو التأمل أو التطلع إلى الخلاص . فلشكري قصائد
« الجمال والموت ، النساء في الحياة والموت ، ضوء القمر على القبور ،
صوت الموتى ، الموت والتخيل ، الحب والموت ، بين الحياة والموت ، شاعر
يحتضر » . وللمازني « فتى في سياق الموت ، أحلام الموتى ، الوردة الذابلة ،
بعد الموت ، قبر الشاعر ، الشاعر المحتضر ، الأزهير الميتة ، الموت شمرة
الحياة ، العقل والموت » . ولا يخلو ديوان العقاد من قصائد في هذا المعنى
مثل « كأس الموت ، أحكام الموتى ، الموت في الكرى » .

وفي بعض هذا الشعر نفحة رومانسية شجية تضرب على الوتر
المألوف ، من حديث عن مصير الإنسان المحتوم ، لكنها لا تصل إلى حد

القائمة، والمرارة التي نجدها في بعض اشعارهم الأخرى ، بل يظل الموت فيها مجرد « ملجأ » من أوصاب الحياة وأثقالها كما يلجأ الرومانسي إلى الليل أو البحر أو الصحراء ، ويمتزج فيه الأسى بالحب ، وكأنه ضرب من ضروب القصد المألوف في الحياة . من ذلك قول المازني ، وهو أحدثهم شعورا بهذه المعاني وأكثرهم توفيقا في التعبير عنها ، من قصيدة بعنوان « العاشق والمعشوق » (١) :

٠٠ شبابك ريتان* وروضك ضاحك
وانت بتحقيق السرجاء قمين*
ولكنني ماذا أرجى ؟ ولم يَدْعُ
لِي الدهر إلا مهجة ستحين !
ثقلت بأعباء الحياة وهضني
مسسالك عيش كلهن شزون
وما نظمتي الأشعار إلا عُلالة*
لَوْ أَنَّ سُلُوكًا بالقريض يكون !
وما هي إلا برهمة ثم ينثنى
يَكْزُ مضيق في الحشا وحنين
فصبرا طويلا ، إنما هي رقدة
وتذهلني عما لقيت منون
وصبرا جميلا باسمير (٢) ، ففي غد
تسليك عن سحر الجفون جفون
تهيم بهذي ، ثم تسلو بغيرها
ويُسيبك من بعد الجبين جبين
فوطن على السلوان نفسك ، إنني
خبير بادواء القسـلوب طين

(١) الديوان ص ١٥٦ .

(٢) يخاطب الشاعر صديقا له سهر يشكو له ما يلقي من وجد ، ويحاول الشاعر ان يصرف عنه همه بهذه الأبيات .

ستعلم أن العيش حلم ، وأتتسا
نيام ، ولو مَدَّ الرقاد مسنون
وأنا كأهل الكهف نصحو وما نعى
فتيلا ، ولو أن الرقاد قرون !

ويربط المازنى بين رغبته فى الخلاص بالموت، وعشقه الطبيعة والحياة
وأغانيه للحب والجمال ، كما ربط مالك بن الربيع التميمى من قبل - على
اختلاف الروح والعصر - بين موته ، والفروسية وحب الأهل والوطن .
وهو بهذا الوصل يؤكد ما ذكرناه من أن الحديث عن الموت لا يعنى أن الشاعر
يرجوه حقا ، لكنه مجرد تصوير حاد للمرغبة فى الخلاص ، على نحو ما ،
لا يزال الشاعر مشدودا فيه إلى الطبيعة والحياة . ومن ذلك قوله من
قصيدته « الشاعر المحتضر » (١) :

••• فيا مرحبا بالموت يثلج برده
فؤادى ، وينمىنى طويل عنائيسا
تموت مع المرء الهموم ، ولن ترى
ككأس الردى من علّة العيش شافيا
ولسست على شيء بأس ، وإننى
لأهجر ظهر الأرض جذلان راضيا
وما طال عمرى ، غير أن لواعجا
اطلن عنائى فاحتويت مقاميسا
أهاب بنا داعى الردى فترحموا
وقولوا : سقى الله القلوب الطواميا
وقم ودّع الأرضين عنى فإننى
بقيد الردى المحتوم ، إلا لسانيا

وقلّ لجبال عاريات مخوفة
تخال موايهنّ للجنّ واديا
الا اطلقى لى صوته والأغنيا
وغذّى بذكراها الشجون النواميا
الم تح عنه جنّة عبقرية ؟
فقد كان يغشى مثلهن الفياضيا
وكيف تؤدى ما وعاه سماعها
وما تحسن الجنّان إلا التعاويا !
وقل يا عيون الزهر غضى وأطرقى
قضى عاشق أجلى العيون الروانيا
لقد كان فى روض الجمال خميلة
سقتها دموع الحب لا الطلّ ساريا
فأعطشتها حتى تصرّح عودها
والوى بها عصف الرياح سوافيا
لقد أفردته نفسه بين قومه
فعاش خيالا بينهم متراثيا
وما كان إلا قوة أهدقت بها
حوائل ضعف أمرها ليس باديا
فعاد وما يستطيع حملا لساعة
فكيف بأيام حملن لياليها !
وما كان إلا كالسحابة أفردت
وقام بها الرعد المجلجل ناعيا
وما كان إلا موجة قد تحطمت
على ساحل للعيش كم بات راغيا
وما غاله موت ، ولا هاضه كرى
ولكن غدا من حلم ذا العيش صاحيا
وما مات الا الموت يا فجر فائتلق
وحولّ سناءً طلك المتلاليا

ولا غاب إلا في الطبيعة أمة
وقدما أعارته الضلوع الحوانيسا
فقوموا اسمعوا في هزعة الرعد صوته
وفي سجة الغريد ما بات شاديا
وفي حيثما تبدو لنا القدرة التي
دعته فلباها ولم يك عاصيا ، (١)

على أن هذا الإحساس الرومانسي بالموت وربطه بمشاعر الفقد العام
والفشل في الحياة واليأس من الناس ، يختفى لديهم أحيانا فيتضمن موقفهم
من الموت شيئا غير قليل من الغلظة التي تكاد تبلغ حد المرض ، إذ يتجاوزون
التعبير عن المألوف من الإشارة إلى مصير الإنسان فتتخذون من التذكير بهذا
المصير أو « التهديد » به - بعبارة أصبح - وسيلة إلى من يحبون ، ومن ذلك
قول شكسبير :

« ستصبح يوما في التراب مجدلا
بفيلك وفي المينين منك تراب
وتُمسى رفائلا في التراب ذليلا
يقىء الفتى من مسها ويصعب
فخفت قليلا من جفائك واتعط
فما ينفع الوجه الأغر شبيب

وتختلط في هذه الأبيات غلظة الإحساس بغلظة التعبير وردائه ٠١
ومنه قول المازني وإن خفف من حذته جودة عبارته :

ليس للوجد والاسى أمسد ؟
فكل شيء أراه ذا عُمُرٍ
يا ثاني العطف ، بعث زهوك
— إن العيش وزد مرتق الصدر

(١) ورد في هامش الديوان أن الأبيات التي وضعت بين علامتي التنصيص
للشاعر شيلي .

أهونُ شيءٍ يلقه كفنٌ وينطوى في التراب والمُتر !

على أنهم قد يمضون في بحثهم عن ملجأ من الحياة والناس إلى الطرف
المقابل لتمنّى الموت فيجابهون الناس والحياة باستعلاء مسرف فيه كثير من
الغرور الأجوف والعاطفة الجامحة ، حتى ليظنون الناس « قرودا وكلايا
وديدانا » تستحق أراؤهم أن تضرب بالإنمال !!

ومن ذلك قول العقاد ، مشيرا إلى الناس :
فاليومَ اكبرُهم عندي كأصغرهم
إن الطبيعة مقياسي ومكيالي
إنى لأصغرُ أرضا ليس يعمرها
من الخلائق اندادى وامثالى !

وقوله :

إننا لفي زمن كان كباره
بسوى الكبار شأنها لا يكبر
من كل ذى وجه لو أن صفاته
تنتدى لكان من الفضيحة يقطر !
بئس الزمان ! لقد حسبت هواءه
دنسا ، وأن بماره لا تطهر
وكان كل الطيبات يبردها
فيه إلى شرّ الأمور مدبر
سبق اللئام إلى نراه فقهقروا
إن القروء لبالتسلّي أخير !

وقوله :

ما كثرةُ المشبتين الأمرَ تُثبتهُ
ولا بقلّتهم للحقّ إيهان

فإنَّ الفَ ضريبٍ ليس يـمـدـلـهـم
بالمبصر الفرد يوم الشك ميزان
فاضرب بـنـعـك دعوامهم ، فكلهم
خوَّاض ليل ، وهم في الصبح عُميان

ومنه قول شكري :

فلا تتخذع بالناس عنى ، فإنهم
كلاب ترى أن المسوَّاء يزين
أعزَّ صديق في الخفاء يكيـنـي
وأصدق صحبى فى الوداد يمين

وقول المازنى :

ضننت باسمك ، حتى لا تدنَّسـه
افواه ذى الناس ، إن الناس ديدان !

ويتجاوز هذا الاستعلاء الشاذُّ الشعورَ بالتفوق والتعبيـرَ المالكوف فى
الشعر العربى القديم عن الاعتزاز بالموهبة أو الخلق الكريم ، إلى ما يشبه
« البلبلة » الوجدانية. المحيرة عند هؤلاء الشعراء من الشباب • ولعل ذلك
راجع إلى ما أشرنا إليه من أن الوعى بتباشير التطور الحضارى لم يكن
وعيا شاملا ينظم أغلب طبقات المجتمع وأفراده ، بل كان محصورا فى
طائفة قليلة من المثقفين • وقد دعا هؤلاء المثقفون من الشعراء إلى لون
جديد من الشعر غير أنهم وجدوا أنفسهم فى مواجهة تيسار أدبى غالب
حينذاك ، هو امتداد حركة الإحياء ، يحول بين دعوتهم والنفاذ إلى عقول
الجماهير ووجدانهم • وبرغم حملاتهم الضارية على هذا الاتجاه كانوا
يشعرون بإقبال الناس عليه وارتباطهم به ولـكـبارهم لـقـادته ، فانـدفعوا
يستعملون على الناس فى ذلك العصر على هذا النحو الأجوف الشاذ • واكـد
تلك النزعة لديهم ما كانوا يأخذون به أنفسهم من جد فى الثقافة ، وصلاية
فى السلوك ترتبط بجانب معروف من جوانب الوجدانية والرومانسية هو

استعذاب الألم ومجاهدة النفس عن رغابها ليتحقق للشاعر الإحساس بالحرمان والفشل أو التفوق . لذلك نراه دائماً الحديث عن العفة والألم والحذر من « الذات » . ومن أبلغ ما يعبر عن هذا الاتجاه قول المازني (١) :

حقيبةٌ شرٌّ ، ذلك الحبُّ ، بمن ما
تحملنيه في الحياة المقاديرُ !
أراه ، على لذاته ونعيمه ،
يفاجئنا منبه رميض وناعر
وهل تُشترى الذات إلا بضعفها
من الألم الدامي ومما نحاذر !
وما مطلبى سحر العيون كأنها
إذا لامحت عيني النجوم الزواهر
ولا نضرة الخد الأسيل ، كأنما
غنته على الدهر الورود النواضر
ولا الثغر إما يستدير كأنما
تهيأ للتقبل ، والشوق ثائر
فقد يُهرق اللحظ المضي ويخلق الأريج
وتربك الثغور الدوائر
ولسكنما أبغى إذا ثار ثائري
فؤادا أناجيهِ وعقلا أسامر
وقلبا إليه أسستريح بدخلتي
واقضى إليه بالأمى وأشاور
كما خفقت يوما على الزهر نحلة
وظلت تشاكبه الهوى وتساود
ومنه قول العقاد (٢) :

(١) الديوان ص ١٥٩ .

(٢) الديوان ص ٤٢٠ .

ضاق الفضاء بما يحويه من فرح
فكل ما في فضاء الله فرحانٌ
إلا المحب الذي لا حُبَّ له دنس
ولا مودته خبثٌ وإدهانٌ
نفاه عن عُرْس الدنيا شواغله
إن الجِداد عن الأعراس سُفلان

وقوله ، وإن غلبت عليه طبيعة النظم :

إذا صاحت الأطماع فاصبر ، فإنها
تتسام إذا طال الصباح على النَّهم
وتَهْزُ الفتى الأَمَة فيه لذة
وفى طاعة اللذات شيء من الألم

وقوله منبهاً إلى ما لدى الناس من سعى وراء الشهوات يناقض العقيدة
الرومانسية :

هَلَّا علمتَ ، وأنت زهر مـونق
أن الزهور فرائس الحشرات ا
لا يـخـدعوك بليِّن من قولهم
فَاللَّيْنُ بعض حبائل الحيات
إني ليؤلنى الجمال إذا هوى
فارتدَّ بين أبالس وغـواة
فاجعل لحاظك كلما صوبتها
رجما لشيطان النفوس العاتى
واحفظ ودانك لذة ومسيرة
للمسافرين بطاهر اللذات

ويرسم العقاد مرة أخرى صورة بالغة في المثالية لعفة الرومانسيين
من الشعراء وما تنطوى عليهم نفوسهم من محبة ورحمة فيقول (١) :

إننا لمن معشر حبّ الجمال لهم
حب لما كان في الدنيا ومن كانوا
ليؤمن الطير أنا لا نكيد له
ولا يخف مكرنا وحش وعقبان
لو تسمع الوُزق نجوانا لكان لها
منا غصون نضيرات واحضان
أو كان يدري حبيّ النبت عفتنا
لم تفض منه بأيدينا أغيصان
أو ينظر السائم النابى طويتنا
لم تالف القفر أرام وغزلان
ولا اتقى الحوتُ شرا حين يبصرنا
إذا وقته شباك الإنس قيعان
يا ليت أن لنا كهفا تموز به
أن راح يفزعها بغي وعدوان

* * *

أما تطبيق النظرية عند هؤلاء الشعراء فأول ما يلفت النظر فيها ذلك
الطابع التقليدى الغالب على إيقاع القصيدة وبناء عبارتها وكثير من ألفاظها
برغم ما يشيع فيها من بعض مظاهر التجديد ، حتى يشعر المرء أنه قد قرأ
تلك « الصبغ » الشعرية من قبل وإن اختلفت الصورة أو المعانى أو الألفاظ .
ونريد بالصيغة بناء الجملة الشعرية على نسق معين أو استخدام بعض
« التراكيب » اللغوية أو البيانية والمشتقات ذات الوزن المتماثل ، مما يحقق
إيقاعا خاصا للعبارة الشعرية تتعرف عليه الأذن وكأنها قد سمعته مرارا من
قبل . وقد يحتذى الشاعر الجملة الشعرية القديمة لاحتذاء واضحا يكاد

(١) المرجع السابق ص ٤٤ .

يشبه الاقتباس ، لكنه فى أكثر الأحيان يردد « اصدااء » ذلك الإيقاع القديم سواء أدرك هذا أم لم يدركه .

وقد كان هؤلاء الشعراء فى مطلع شـبابهم (١) ، وكانوا ما زالوا يزودون مواهبهم بنخائر التراث واللغة ، ويعجبون أحيانا ببعض ما يقرأون إعجابا بالفا تترسب معه قراءاتهم فى وعيهم الباطن ، وتطفو - دون أن يدروا أحيانا - إلى ذاكرتهم فى لحظة الإبداع ، أو يبتعثها الشاعر ابتعاثا مستعينا بها على النظم ، مقويا بها بعض ما فى الموهبة الناشئة من عجز ، أو متمما بعض ما فى ذخيرته الفنية من نقص .

لذلك يشعر القارئ بشيء غير قليل من التناقض بين آراء هؤلاء الشعراء فى الشعر « المصرى » ، وقولهم وأطرحهم الواضحة التقليد . ويرجع ذلك التناقض إلى يسر الاستجابة العقلية لما يقرؤه الناشئ من أفكار ونظريات جديدة عن الأدب تصالف فى نفسه هوى وتتفق مع طبيعة المرحلة الحضارية التى يعيشها فى مجتمعه ، وعسر الاستجابة الفنية التطبيقية التى تستلزم وقتا طويلا للتجربة والممارسة والخروج من دائرة التقاليد المألوفة وإبتكار أساليب شعرية جديدة تعكس قيم تلك الأفكار والنظريات . ومهما يبلغ من تأثر هؤلاء الشعراء الناشئين بما قرؤوا حينذاك من بعض الأشعار باللغة الانجليزية ، فإن قُصارى ما كان يمكن أن ينتفعوا به منها هو التأثير بروحها العامة وببعض صورها وأخيلتها ، ويبقى عليهم بعد ذلك أن يبتدعوا لأنفسهم بالعربية معجما وعبارات وإيقاعا جديدا ، ويتمردوا من سلطان القديم الذى غُيّبت به مواهبهم ومرنت عليه أنواقهم . ولم يكن ذلك بالشئ اليسير فظل كثير من الفاظهم وبناء عبارتهم وإيقاع شعرهم العام شديدا

(١) كان عبد الرحمن شكرى عند ظهور ديوانه الاول عام ١٩٠٨ فى الثانية والعشرين ، وكان المازنى عند ظهور ديوانه عام ١٩٠٩ فى التاسعة عشرة ، وكان العقاد (عام ١٩١٦) فى السابعة والعشرين . وكانوا قد نشروا كثيرا من قصائدهم قبل ذلك فى الصحف والمجلات .

الصلة - بطابع التراث ، حتى فيما ترجموه ترجمة مباشرة من اللغة الإنجليزية .

وحسبنا ان ننظر فى ترجمة العقاد لإحدى القصائد ونقارنها بأصلها الإنجليزى لنرى كيف كانت روح الشعر العربى القديم وبناء عبارته وضرورية قافيته تسيطر على الشاعر فتدفعه إلى البعد عن روح النص الإنجليزى والخروج أحيانا على النص نفسه . وقد ترجم العقاد فى ديوانه الأول مقطوعة شعرية للشاعر الإنجليزى وليام كوبر عنوانها الوردة ، وقدم لها بقوله « وردة قطفتها صديقة للشاعر وقدمتها إلى صديقة أخرى فعرضتها هذه عليه تستندى قريحته فتناولها من يدها ثم هزها فتناثرت أوراقها فندم واستعبر ثم قال ذلك الشاعر الرقيق (١) » .

اتدنى بها مَنْ خدَّها مثلُ لونها
مبلَّلة الأوراق باكية السن
جنتها لها رُبَّ حَصَنٍ تَزفُّها
إليها ، وقد يجنى على الورد من يجنى
كان نديّ الطل دمع أطله
فراقٌ وزيادات ضفار على الفصن
فأمسكتها خجلى الحياء أهزها
للتنشيط من خوف وتبسم من حزن
فما كان أقصانى ! لقد فاض روحها
وطارت بدادا فى التراب إلى الدفن
ولو لطفْتُ كفى لفساحت وأزهت
كما شئت من عطر وما شئت من حسن
كذاك يكون اللوم طعنا وريما
حوى بلسما يشفى الجريح من الطعن

وكم راح تعنيف الشجي بروحه
الا إن بعض العنذل يضنى ولا يثنى
ولو لم ت فى رفق رأيت ابتسامة
تجول مكان اللمع من جانب العين

والترجمة النثرية للمقطوعة هى :
كانت الوردة - وقد قيمتها مارى إلى آنا -
قد غسلها وابل عابر من المطر
فأثقلها الطل الغزير وأمال رأسها الجميل
كانت قطرات المطر تملأ تَوَيجها وتبلل أوراقها
فبدت لخيال الرأى كأنها تبكى فى ندم ما خلفت من براعم
فوق الشجيرات المزدهرة ، حيث نمت
وأسرعت فأمسكت بها ، كما لا ينبغى
لوردة كهذه بَلِيلَة غرقها المطر
ونفضتها بعنف ، بمنف بالغ ٠٠ وا أسفاه !
فانقطعت وهوت إلى الأرض •
وحدثت نفسى أن "هكذا يقوم العقل الرقيق
بهذا الدور القاسى
غير أبى بأن يُلَوِّح وَيَحْطِم قلوبا
قد اسلم نفسه من قبل للحزن •

وفى مقارنتنا بين النص والترجمة لا بد ، بالطبع ، أن نراعى ما يواجه
المترجم من صعوبات فى نقل قصيدة إنجليزية إلى شعر عربى ، ونذكر ما يمكن
أن يضطر إليه من ضرورات • لكننا بعد ذلك نلاحظ ضرورات الأسلوب
الشعرى التقليدى الذى أخذ هؤلاء الشعراء على أنفسهم أن يغيروه • فمن
المألوف فى ذلك الشعر أن تُشَبَّه الخدود بالورود ، وهذا ما صنعه العقاد فى
قوله « أتئننى بها من خدها مثل لونها » مضيفا إلى النص ما ليس فيه
وما يخالف طبيعة الشعر الإنجليزى فى مثل هذا المقام • ولنترك جانباً قوله

« باكية السن » نزولا على ضرورة القافية ، لنرى كيف جرى مرة أخرى على
عُرف الشعر التقليدي، حين يقيم بناء العبارة وإيقاعها ببعض الصفات ،
فوصف التَّرب بلا مبرر بأنها « حَصَّان » فى قوله « جنتها لها ترب حصان » .
وفى البيت نفسه ينمط المترجم وراء بعض سمات الشعر التقليدى الذى
يهاجمه ، فيذيل الشطر الأول بحكمة أو تقرير فى قوله « وقد يجنى على الورد
من يجنى » . ثم يعود فيصف الوردة بما يخالف الحال النفسية التى رسمها
لها الشاعر الانجليزى فيقول « فامسكتها خجلى المحيا » . ونراه يبنى بيته :

كذلك يكون اللوم طعننا وربما
حوى بلسنا يشفى الجريح من الطعن

على التمهيد المألوف للقافية بقوله « طعنا » وعلى تذييل الشطر الأول ،
ونقضه ، بالشطر الثانى . وكذلك تذييله ونقضه للشطر الأول فى قوله :

وكم راح تعنيف الشجي بروحه
الا ان بعض الحسدل يضنى ولا يثنى

وليس القصد هنا نقد ترجمة الشاعر ، بل تأكيد ان هؤلاء الشعراء
- برغم دعوتهم النظرية إلى التجديد - لم يفلحوا فى أن يحققوا فى أعمالهم
الأولى ما دعوا إليه ، بالقدر الذى يناسب حدة نقدهم للقديم وكثرة حديثهم
عما ينبغي أن يكون عليه الشعر الجديد .

وقد ذكرنا أن كثيرا من صيغهم الشعرية تذكر القارئ بصيغ قديمة
قد تتفق فى معناها أو تختلف، لكنها تتماثل فى إيقاعها العام ونظام عبارتها .
وفيما يلى بعض هذه الصيغ مقرونة بنظائرها من الشعر القديم :

يقول المازنى :

أما فتى صبايق الهوى كاخى
« شكرى » يردُّ الزمان عن نُويّة

أوثق مَنْ تصطفى وأكرم من
تأخذ من عقله ومن أدبه

ويقول أبو تمام :

نرمى بأشباحنا إلى ملك
نأخذ من ماله ومن أدبه

ويقول :

تحدّر حتى قلت ليس بمنتبه
واقصر حتى قلت جفت مصادرُه

ويقول النابغة :

تطاول حتى قلت ليس بمنتبه
وليس الذى يرعى النجوم بأيب

ومنها قوله :

جرى ما جرى ثم استقرّ أثرُه
وشنّ جمالا بارعا وجلالا

وقول دريد بن الصمة :

صبا ما صبا حتى علا الشيب رأسه
فلما علاه قال للباطل ابعده

وقوله :

طوى الدهر ما بينى وبينك من هوى
وليس لما يطوى زمانك ناشر

وقول أبي نواس :

طوى الموت ما بينى وبين محمد
وليس لما تطوى المنية ناشر

وقوله :

نَبَذْتُكَ نَبَذَ النَّمْلُ رَبَّ قَدِيمُهَا
وَإِنِّي عَلَى أَمْثَالِ ذَلِكَ لِقَادِرٌ

وقول أبي نواس أيضا :

حَبَسْتُ بِهَا صَاحِبِي فَجَدَدْتُ عَهْدَهُمْ
وَإِنِّي عَلَى أَمْثَالِ ذَلِكَ لِحَابِسٌ

وقوله :

فَوَطَّنَ عَلَى الْمَسْلُوكِ نَفْسَكَ إِنَّنِي
خَيْرٌ بِأَدْوَاءِ الْقُلُوبِ طَبِيبٌ

وقول علقمة الفحل :

فَإِنْ تَسْأَلُونِي بِالنِّسَاءِ فَإِنِّي
خَيْرٌ بِأَدْوَاءِ النِّسَاءِ طَبِيبٌ

وقوله :

لَا يَفْزُتُكَ مَا تَرَى مِنْ أَثَانِي
وَاحْتَبَسَانِي بِالْحَلَمِ وَالْإِغْضَاءِ

وقول الشاعر :

لَا يَفْزُتُكَ مَا تَرَى مِنْ أَثَانِسٍ
إِنْ تَحْتَ الضُّلُوعِ دَاءٌ دَوِيَا

وقوله :

وَإِنِّي لَتَعْرِوْنِي لِمَرَكَ رَجَفَةِ
كَمَا انْتَفَضَ الْمَذْعُورُ وَالْخَطْبُ فَاغَرُ

وقول أبي صخر الهذلي :

وَإِنِّي لَتَعْرِوْنِي لَذِكْرَاكَ هَزَّةٌ
كَمَا انْتَفَضَ الْعَصْفُورُ بِلَلِّهِ الْقَطَرُ

ويقول المازنى :

وأول شيء أنت يجرى بخاطرى
وأخر شيء أنت يجريه خاطر

ويقول شاعر الحماسة :

آخر شيء أنت فى كل هجعة
وأول شيء أنت عند هيسوى

ويقول :

يا حُسْنُ كم من أخى حسنٍ كَلِفْتُ به
قد سارَ صَبْرِكَ فى صدِّ وهجران

ونظيره قول عمران بن حطان :

يا رَوْحُ كم من أخى مثوى نزلتُ به
قد ظن ظنك من لخم وغسان

ويقتبس المازنى اقتباسا مباشرا من امرئ القيس فيقول :

وإنَّ شَفائى عبْرَة لو هرقتَهَا
ولكن جفنى كالبطون العقائم

بل إنه أحيانا يحتذى صيفا من بعض المحدثين كما فى قوله :

يا روضة من رياض الحسن فائنة
تموج باليسانع النائي وبالداني

وقول اسماعيل صبرى :

يا سرحة بجسوار الماء ناضرة
سقاك بمعنى إذا لم يوف سقايق

ولعل المازنى كان يحس فى شعره بهذا الاحتذاء حين قال وكأنه

يعتذر عنه :

ونظيره قول المتنبي :

نكرت به وصلا كأن لم أفر به
وعيشا كأنى كنت أقطعه وثبسا

ومن ذلك قوله :

يكاد يضىء الغيب هـ مستقره
وميض ابتسام فعله صادق السحر

وقول أبي فراس :

تكاد تضىء النار بين جوانحي
إذا هـ انكتها الصباية والهجر

وقوله :

كفى بنفسي داء أننى رجيل
أخشى الحياة وأقلى سطوة الأجل

ونظيره قول المتنبي :

كفى بجسمي نحولا أننى رجل
لولا مضاطبتي أياك لم ترني

ويقول شكوى :

أجنّ بالعيش طورا ثم أبفضه
ما أضيع المرء بين اليأس والأمل

ونظير « صيغة » الشطر الثانى قول الطغرائى :

أعلل النفس بالأمال أرقبها
ما أضيق العيش لولا فسحة الأمل

ويقول :

إننا لفي زمن عيش الأليب به
عيش الجناة ، سقيم الوجه والحال

ونظيره قول المتنبي :

إنا لفي زمن تسرك القبيح به
من أكثر الناس إحسان وإجمال

ويقول :

ربّ عيش لى فى السموات ، رعد
ليس عيشٌ من بعده بحميد
ونظير صيفته قول الأحوص :

فَقَزَرْتُ وانتَمْتُ ، فقلت ذرينى
ليس جهل اثيتيه ببديع

ويقول :

وكل امرئ فى الناس ياله وضاحك
وكل يتيم لليتيم نسيب
وهو اعتداء لقول امرئ القيس :
أجارتنا إنا غريبان ها هنا
وكل غريب للغريب نسيب

ويقول :

ضرب الأمن والسلام عليكم
وعلينا عرفان وقع الإسلام
ومن قبله قال عمر بن أبى ربيعة :
كُتِبَ القتل والقتال علينا
وعلى الغانيات جرّ الذبول
ومن ذلك قوله :

فعثرن فى انيالهن تخسوفاً
منه ، وسوين المطارف باليسد
وعدون هدوة خائف متطالع
إن لم يكن مقزايلاً وكأن قد

وقول النابغة :

إفدّ الترحل ، غير أن ركابنا
لما تزل برحالنا وكان قيد

وقوله :

إن أكن عائشا فعيش ليل النفس
— يذوي مثل الرجاء العقيم

وهو على صيغة قول المتنبي :

إن أكن معجبا فعجب عجب
لم يجد فوق نفسه من مزيد

ويقول أبو نواس :

حامل الهوى تعب
يسستخفه الطرب
إن بكى يحق له
ليس ما به لعب

فيقول شكري :

راحلة الهوى تعب
واحتماله عجب
لم يسدح بنا رمقا
إن صديقه كذب

ويقول :

يتيم تقاضاه الهموم حياته
وتظميه من طيب الحياة خطوب

ومن قبل قال البحتري :

صريع تقاضاه السيوف حشاشنة
يجود بها والموت حمر أظافره

ويقول :

إن كان حبك أقصى عنك لى أملا
رَّحِب المرامى فإن الذكر أدنانى

ونظيره صيغته قول الشاعر :

ليس الحجاب بمقص عنك لى أملا
إن السماء تُرَجَّى حين تحتجب

ويقول :

وما اليتم إلا غربة ومهانة
وأى قسريب لليتيم قسريب

ويقول المتنبى :

وما الحب إلا غيرة وطماعة
يعرض قلب نفسه فيصااب

ويقول شكرى مستعيراً صورة بدوية قديمة :

هياج كما هاجت قطاة تملقت
بأحبسولة الصياد إذ ليس مهرب

ونظيره بيتاً نصيب المعروفان :

كأن القلب حين يقال يفدى
بليلى العامرية أو يسراح
قطاة عزها شرك فبسات
تقالبه وقد علق الجناح

ويقول شكرى :

غداً يكثر الباكون حولى وحولكم
وما الناس إلا هالك وحزين

وهو نظير قول عمر بن أبي ربيعة :
غدا يكثر الباكون منا ومنكم
وتزداد داري من يباركم بعدا

ويقول :
فلا تمذلاني بارك الله فيكما
فإني بهذا العيش راضٍ وصابرُ
ويقول مالك بن الريب التميمي :
ولا تعجلاني بارك الله فيكما
من الأرض ذات الطول أن توسعا ليا

ويقول :
إذا انت لم تدر الربيع وسمره
ومن يلقَ ما لا قيت يا قلب يسحر
ولم تعتوف بالحب والوجد والصبا
ولم تر اثناء القضاء المقدر
فكن حجرا لا حس فيه للامس
عديم الحجى ملقى باكتاف محجر

ونظيره قول عمر بن أبي ربيعة :
إذا انت لم تعشق ولم تعرف الهوى
فكن حجرا من يابس الصخر جليدا

ويقول :
ويا جنّة الحسن التي أنا أمل
أما من سبيل لي إليك ومنهجُ

ويقول يزيد بن الطثرية :
فيا خلة النفس التي ليس دونها
لنا من اخلاء الصفاء خليلُ

أما من مقام اشتكى غربة النوى
وخوف المدا فيه إليك سبيلُ

ويقول :

فليتك تحلو والحوادث مرة
وليتك والى والأنام غوادِرُ
وإن نلت منك الود والعطف والرضا
فلست أبالي أن تدور الدوائر

وهو نظير قول المتنبي المعروف :

فليتك تحلو والحياسة مريرة
وليتك ترضى والأنام غضابُ
إذا صح منك الود فالكل حين
وكل الذي فسوق التراب تراب

ويقول :

وللريح هبات وللنفس مثلها
تفنى رُخاءٌ فيهما ونَبـُور

ويقول المتنبي :

وللجد أوقات وللهلل مثلها
ولكن أوقاتي إلى الجد أقرب

ويقول :

تروّعى بالشوق في كل طرفة
إذا ما انقضت لوعات شوق تعيدها

ونظيره قول ابن السينة :

من الخفريات البيض وثّ جليسها
إذا ما انقضت أحداثة لو تعيدها

ومن احتدائه قوله :

أبيت طوال الليل أبكى بحسرة
كأنّي ثكلى قد أصيب وحيدها
وهو نظير قول الحسين بن مطير :
ولى نظرة بعد الصدود من الجوى
كنظرة ثكلى قد أصيب وليسدها

وقد اطلنا إيراد تلك النماذج من احتذاء الصيغ والألفاظ والمعانى
لنؤكد ما ذكرناه من مفارقة بين النظرية والتطبيق عند هؤلاء الشعراء .
والحق أنه لا تكاد تمر بالقارئ قصيدة من قصائد شكرى فى دواوينه الأولى
دون أن يذكر ببعض صورها أو عباراتها نظائر لها من الشعر القديم . بل
إن قصائد كثيرة فى تلك الدواوين تبدو فى إيقاعها وقوافيها ومعجمها كأنها
« معارضة » لبعض القصائد القديمة ، وذلك فى غير القصائد التى صرح أنه
عارض بها قصائد بعينها ، كمعارضته لابن الرومى فى قصيدته المعروفة :

أجنيبك الوردة أفساناً وكُتبان
فيهن نوعان تفساح ورمّان

ومن تلك القصائد التى توحى بالمعارضة مقطوعة له بعنوان « شكوى
صديق » (١) يقول فيها :

ومطّيبٍ بالمعتب هجرى لم أزل
أداريه حتى عارضته مذهبيه
يمسّالج منى باسم الثغر راضيا
وأخبر غمّاً أنكرته معايبه
أجود بنفسى فى هواه سمّاحة
ويبخل بالنزر الذى أنا طالبه
وما كل أمر تستقيم صدوره
إن لم يرضه تسبّقيم عواقبه

لقد سامنى أن أقبل الذل ضلّة
هل الغبن إلا ما يُقَلّ مطالبه
ووكّل بى الإعراض حتى الفُتّة
وما كل صافى الوجه تصفو مشاريه
ساندب عهدا كنت فيه بغيطة
وهل يرجع العهد الذى أنا ناديه
وليل كإغضاء الحليم ارتعته
لأقضي أو تنجاب عنى غياهبه
وصلتُ به الأوامر حتى كأنه
يراقبها فى مُكته وتراقبها

والتقليد واضح فى هذه الأبيات ، فى جزالة عبارتها وفى معجمها وإيقاعها ، وكأنما هى مزيج من قصيدة بشّار المعروفة ومنها بيتاه المشهوران :

إذا أنت لم تشرب مرارا على القذى
ظمئت ، وأي الناس تصفو مشاريه
فعرشٌ واحد أو صِلْ أخاك ، فإنه
مقارِف ننب مرة ومجانبه
وقصيدة أبى تمام :

هن عواذى يوسف وصواحبه
فعرماً ، فقيماً أدرك النجج طالبه
ويذكرنا قوله :

وما كل أمر تستقيم حسدوره
لن لم يرضه تستقيم عواقبه
يقول أبى تمام فى تلك القصيدة :
لأمني عليهم أن تتم حسدوره
وليس عليهم أن تتم عواقبه

أما تشبيهه الليل بأغضاء الحليم فمأخوذ من قول ذي الرمة :
وليل كجلباب العروس اذرعته
باربعة والشخص في العين واحد

ومن مظاهر الارتباط الوثيق بخصائص الشعر العربي القديم عند هؤلاء الشعراء كثرة اعتمادهم على المقابلات في تصويرهم للنزعات النفسية المتضاربة ولما في الحياة من تناقض وما يعترى الطبيعة من تحول • وتتخذ أغلب هذه المقابلات صورةا لفظية يقيم بها الشاعر بناء البيت أو يمهّد بها للقافية ، دون أن يتلبث عندها ليرسم صورة فنية مركبة أو ممتدة • ولا تكاد نظفر عندهم إلا بقليل من التناقض النفسي الذي يمكن أن يكون مصداق قول العقاد مشيرا إلى الشاعر :

تجمّعت الأضداد فيه ، فحكمة
وحقق ، وقلب ذائب وجسمود

ولعل من خير النماذج لتجمع الأضداد دون أن تكون الألفاظ المتقابلة لدى الشاعر مجرد لبنات في بناء البيت أو تمهيدا لقافيته أو تحقيقا لإيقاعه قول المازني من قصيدة بعنوان « المناجاة » (١) :

الله في كلف الأحشاء مفتون
يحتاجه الشوق ، من باٍ ومكتون
يقوى ويضعف كالآنيّ ، آونة
يطفى ، وآونة يهدأ إلى حين
يمزّق الشوق أحشاء ، كما فتكت
بالغيم عجرفة الهُوج المجانين
مقطّب ، فإذا ما افترّ عابسه
فذاك سفر أسمى في القلب مدفون

قد طارد القلق المضنى سكينته
فبسات نهزة خوف غير مامون
باع السرجاء ولم يبتع به بدلا
سوى قنوط طرير الغرب مسنون
فى صدره من زمان الصيف وقْدته
لكنه مطلق جد مدججون
حناس كظلام الموت باردة
وهمس يأس كالحان الشياطين
ماضيه أسحْم مرهوب ، وحاضره
كظنه مثل شَطَطَات البراكين
يستقطر الألم الدامى مسباريه
كان فى كل عضو نصل سكين !
إنَّ نام نغصت الأصلام رقدته
أو قام ناجاه هَمَّ غير مظنون

- لكن مثل هذه المقابلات الممتدة المركبة نادرة فى أشعارهم كما ذكرنا .
ويطول المقام لو رحنا نستقصى ما نضافه من مقابلات لفظية مقتضبة
سريعه فى شعر هؤلاء الشعراء، وحسبنا أن نورد هنا بعض نماذج منها .
فمن ذلك قول المازنى :

- وما فرحى أن السرياح رواقد
إذا كت سهران الفؤاد مدى الدهر !
- تطول ظلال التبت والشمس طفلة
فإن هى جدت صرن جد قصار
- جفاء فى مطاويه حفاظ
كحسن القيد فى أسمال يرد
وكم من نزوة للقلب عندي
وهجعة سلوة وقيام وجد

- ودَعَتْهُ والليل يخفـرنا
والبدر يرمقني ويرمقـه
والدل ينهـاه تمنعه
والحب يأمره ترفقه
والورد أقطفه لوجنته
والشوك فى قلبى مفرقه
- إذا قيسـد الهمّ خطو الرجاء
أطلقـه لى سحر الكلام
- لا ارتنى الأيام وجهك ما عشت ،
- ولا قربيتك بعد التئانى
أنت أسخطتنا عليك فُلننا
عنه لما جهلت وجهه الرضام

ويجىء هذا التضاد اللفظى فى أحيان كثيرة تمهيدا للقافية بأن يقيم
الشاعر قافيته على لفظ مضاد فى المعنى للفظ سابق أو على إيراد اللفظ
السابق بعينه فى حالة النفى . ومنه قوله المازنى :

- سَل الخلعاء ما صنعوا بعهدي
اضاعوه ، وكـم هزلوا بجدى
زكبت اليهم ظهـر الأمانى
على ثقة ، فمـدت اذمّ وخدى
وصلت يحبلهم حبلى فلما
ناوا عنى قطعت حبال ودى
وكانوا حليتى ففعلت منهـيا
وغمدى ، فالصمام بغير غمدا
- وكروض الآداب جف وأمسى
ظاهر الجذب لايسا من عفاء
ذهب الودّ والحياة جميعا
لهف أرضى عليهما وسماى
وتيسـلت من رجـال وفاء
كل غر مصادق فى السوفاء

يَتَلَّسَّكَ بِالطَّسْلَاقَةِ وَالْبَشَرِ
 وَفِي قَلْبِهِ قَطُوبُ الْعَدَاءِ
 كَالْمَرَابِ الرِّقْرَاقِ يَحْسِبُهُ الظَّمَانُ
 — مَا وَمَا بِهِ مِنْ مَا
 — أَنْتَ فِي الزَّهْرِ وَالسَّفَاهَةِ وَاللُّؤْمِ
 — عَدِيمُ الْمَثَالِ دُونَ مَسْرَاءِ
 ضِجٍّ مِنْ لَوْمَةٍ الْخَلَّاقِ فِي الْأَرْضِ
 — وَعَاذُوا مِنْ شَرِّهِ فِي السَّمَاءِ
 — فَقُلْتُ لَهُ مَالِي لَدَى الْخَطْبِ عَبْرَةٌ
 تَرَاقٍ ، وَلَا قَلْبَ يَرِقُ وَيَحْسَبُ
 سَكَنْتَ فَمَا أَدْرَى الْفَتَى كَيْفَ يَفْتَدِي
 تَجَسَّدَ بِهِ الْأَشْجَانُ طَوْرًا وَتَلْعَبُ
 — هَلْ تَعْبُدُ الْأَيَّامَ فِيكَ لَيْسَالِيَّ
 — وَعَيْشًا قَضَيْتَهُ كَانَ رَغْدًا
 بَيْنَ نَوْرِ الرَّبِيعِ وَالزَّرْجَسِ الْفَضِّ
 وَبَحْرِ يَرُودُ جَزْرًا وَمَدَا

ومن المقابلات اللغوية عند شكرى قوله :

— قَرَّبَ حَلَّالٍ حَرَمُوهُ ، وَحَرَمَهُ
 أَحَلُّوا ، وَالْبَابُ الْأَنَامُ نِيَامُ
 — لَكَ نَفْسٌ بِيَضَاءٍ خَالِصَةِ الْوَجْهِ ،
 — وَنَفْسٌ مَسْوُودَةِ الصَّفَحَاتِ
 فَاقْتَسَمَ يَكُونُ فِي سَيِّئَاتِ
 وَاقْتَسَمَ يَكُونُ فِي حَسَنَاتِ
 — فَإِنْ تَنَسَّمَى فَمَا فِي هَجَرِهِ سَرْفُ
 وَإِنْ تَدَلَّى فَسَمَحَ غَيْرُ حَنَّانِ
 — وَكُلُّ فَوَادٍ فِي الْمَجْبِسَةِ كَانِثُ
 وَلَكِنْ قَلْبِي فِي هَوَاكَ أَمِينُ
 وَمَنْ يَصْحَبُ الْأَيَّامَ مِنْ بَعْدِ خَبْرَةٍ
 يَقْسِلُ لَدَيْهِ تَأْفَهُ وَثَمِينُ

لأنك كنت من حبيكم من كنت أعسرفه
 فطال في الحب إنكاري ونسياني
 - وهيات ، لا في بقطة أنت ذاكري
 ومالي في حلم الكرى منك ذاكر
 - فإن تهجروا فالقلب أسوان بائس
 وإن تعطفوا فالقلب راض وصابر
 وإن تبعدوا فالارض جرداء جديدة
 وإن تقربوا فالدهر فينسان زاهر
 وإن تغربوا فالعيش أسود داجن
 وإن تشرقوا فالعيش أبلج زاهر
 وإن حياتي إن قرئت خصمية
 وإن حياتي إن بعثت لعاقر
 وأمنت أن البحر حق فإنما
 فؤادي مسحور وحسنك ساحر
 وأمنت أن الحسن ملك ودولة
 فقلبي مأسور وحسنك أسر
 وأمنت أن الحب والوجد كيمر
 فقلبي مقصور وحسنك قامر

ولا يخفى ما في الأبيات الثلاثة الأخيرة من تمهيد للقافية عن طريق
 المقابلة بين اسمى المفعول والفاعل في قوله « مسحور وساحر ، مأسور
 وأسر ، مقصور وقامر » . ومن هذا الضرب من التمهيد للقافية بالتضاد
 قوله :

- صُنْ بالفضيلة حسنا أنت زائنه
 ما كل حسن بعث الدليل فقسان
 إن كان حبك أقسى منك لى أملا
 رجب السرامى فإن الذكر ادقانى
 وأنت كالدهر لا يرى لدى مَرَج
 وأنت كالصنم فى مَنع وحرمان
 - ينأى ويندو كما شاء الدلال له
 لِعَبَّ النسيم بأزهار وأغصان

قياسر القلب فى جد وفى لعب
ويشعل الوجد فى وصل وهجران
- وكم قبلنا خلق حبيب حبيب
وكم من قرين بان عنه قرين
ويفجع ريب الدهر بالكف أختها
تبين شمس مال أو تبين يمين
غداً يستذل الموت منا ومنكم
وكل نفيس فى الممات يهون

ومن المقابلات عند العقاد قوله :

قلاك من دُفَاع نار أنجيم
ووصلك الجنة دار النعيم
وريقك الكوثر ، لكنه
كالهمل فى صدر الحب العظيم
وخسك الزقوم مرٌّ لمن
تزويه عنه ، وهو حلو الشميم
وانت قضى كل جسم سليم
وانت تشفى من ضيقه السقيم
وأنت داني نافر ، راحم
قاس ، محب كاره ، لا تدوم
ويا نسيما شيبا ريمما
انكى ، كما اطفأ ، ذاك النسيم
ويا برىء الوجه فى ناظرى
ويا اثيمما فى الفؤاد الكليم

ومنها قوله :

والبحر يبتدر الشطوط اتيم
بالكى أوتة ويا لاجيم
أيذا يترتل من روي واحيد
شعرا معانيه بغير كلام

حتى إذا اشتبك الظلام تشابعت
شم الذرا بمواطنه الأقدام
درست معالمها فليس بظاهر
منها الحضيض ولا العمار السامي

وقوله :

إذا كان عيش الفتى لا يـدوم
فهزل المنام كجد المصباح
- طليق وليس له مذهب
وعان وليس له أسر
وجار ولكن جيرانه
لهم وطير وله أخـر
- العقل شيخ والحياة فتية
والعيش بينهما شقاق مجهـد
وقوله مشيراً إلى « قرصة البحر » :
جودي كل سفينة لم يئنها
نوح ولم تمخر على الطوفان
فيها التقى بر ويحر واستوى
شرق وغرب ليس يستويان
بسطت ذراعيها تودع راحلا
عنـها ، وتحفل بالزئيل الداني
زمر توافد للفراق ، فقاصد
وطنها ، ومغترب عن الاوطان
متجاوري الأجساد مفترقى الهوى
متبايني اللهجات والالوان

ومن التضاد الممهد للقافية قوله :

كأن الرقاد أبـه مشفق
يعل طفلا أطال النـواح
أمانني يحظى بهن النيام
وجد الحياة شبيه المـزاح

وقوله :

قد نسينا الصبح حتى نكرناه
— بنسور من بدرها الوضاء
فوصلنا مساءها بصباح
ووصلنا صباحها بمساء

وقوله ، متحدثا عن الشاعر :

وأقصى مناه في الحياة نهاره
وأدنى مناه في المات خلوه
يرى الغيب عن بعد ، فمقبل عهد
قديم ، وماضيه القديم جديد
إذا عاش في أيامه فهو ميت
وإن مات عاش الدهر وهو شهيد

ومع كثرة حديث هؤلاء الشعراء في دعوتهم النظرية عن « التشبيه »
وطبيعته ووظيفته في الصورة الشعرية والحاحهم على أصالة التشبيه
ومماثلته للحالة النفسية ، نرى كثيرا من تشبيهاتهم تجرى على النمط
التقليدي المألوف الذي يكون التشبيه فيه مجرد « صيغة » شعرية أو « نمط »
تعبيريا فقد قدرته على الإيحاء وإقامة علائق جديدة بين الأشياء . ومن
التشبيهات التي تردُّ على هذا النحو التقليدي عند شكري قوله :

— وليلة كشعار الحزن داجية

لا أستعيز بها إلا من الأرق
جاءت بأغية يقرى الليل عن وضح

من وجهه ، كطلوع البدر في الغسق
— اسفر وجه الأفق بالصبح

كانه ييسم عن أقاحي
— والأرض كالحناء يوم زفافها

رود النواحي بالحاسن ترتدي
— أنت لحظ من حبيب إلينا

أم مغير من طائشات السهام ؟

شبّ برق فى شحمة الليل ماض
شب فى أضلعى لهيب الغرام
- ثم عَجْنَا نحر حاليّة
ببديع طيّب الخمرين
وغنّاء الطير يطربنا
كالغواني ليلة العرس
- يفضاء ناعمة كأن قوامها
فى لبنه فُهن من الأغصان
- ماء من الحسن روينّا به
عاد كوعد البارق الخلب

ويستعيز هؤلاء الشعراء فى كثير من الأحيان - شأن الشعراء
القدماء - بالتشبيهات المتتابعة عن استقصاء الإحساس فى ذاته مكتفين
بالربط بينه وبين ما يمثله ربطاً موجزاً سريعاً لا يقوم بوظيفة نفسية أو فنية
بقدر ما يعين على بناء البيت وتحقيق إيقاعه ٠ ومن ذلك قول شكرى الذى
لا يكاد يخلو بيت فيه من تشبيه تقليدى موجز سريع :

٠٠ حيث الغواني فتنة	أخمدت بالجلد
حاليّة كأنها	آتية من موعد
خاطرة فى مهمل	كمشية المقيد
تهتز فى مشيتها	كهزة السود (١)
باسمة ضاحكة	كالبلبل المفرد
خصورها خافية	كأنها لم توجد
خميقة ناعلة	كالزاهد المقتمد
ثيابها خافقة	كالنفس المُرَدّد
والبحر لا تحدّه	إلا بطول الأبد

(١) جاء فى هامش الديوان قوله « المسود بتشديد الواو ، الذى يسود ويشرف »

كانه نو دولة	مكلل بالسيزيد
كانه نو مهجسة	موسومة بالحسد
أمواجه مسائرة	كانئل المطرد
مياهه معتدة	مثل إمتداد الأمد
منبسطة منقبض	كالعائل المفند

وقوله مشيرا إلى نساء جميلات فى حديقة :

وكانهن هـوانفا وشواردا
حببات عقد اللؤلؤ المتبتد
وكانهن نسائم الصيف التى
تُحى رجاء العاشق المنتهد
وكانهن كواكب السعد التى
سكنت فؤاد الحنيس المتجسد
وكانهن مزائم النخس الذى
لعب القضاة بسعيه المتجدد

ومن التشبيهات السريعة التقليدية عند المازنى قوله :

- والماء كالفضية البيضاء سائلة
- طورا ، وطورا تراه وهو عريان
- إنَّ الهوى كالنصار يخمد جمره
- والحسن ليس له كذاك خلود
- صرعهثرغوة البعاد عن القرب، وباحت بؤتك المكنون
- فوجدنا بك السرور كما يفرح بالزاد ناظر المسكين
- أنت كالذئب خدن غسدي ولزم
- ليس للذئب فى السورى من وفاء
- ومقال تسوخ منه جبال
- عاد كالسيف نابيا عن مضاء

- وقد كنت أمل منك أن سيكون لى
قلب يشاطرنى الوفاء مسسواء
فإذا بكم كالشمس يأبى نورها
أبد الزمان تلبثا ويقاء

ومن أمثال تلك التشبيهات عند العقاد قوله :

الماء فاض على الجنادل والسواحل والجسور
خلجائه تنساب كالحيات ما بين الصخور
متساقطات كالسبوابق فى مجال مسستدير
والنيل مصطلق كمن قد هزده فرط السرور
متدفع الأمواج ترقص وفق توقيع الضرير
ترى الزوارق كالبواشق حوما ، أو كالنسسور
والشمس شاخصة تكاد تنسوء من جهد المسير
فضفاضة الأنبال تخطر كالعروس إلى السريـر
وكانها فوق الذرى فوق الجزائر والبرور
حسناء ترقب قادما فى النيل من أعلى القصور
وعلى الروابي والهياكل مسحة الشفق الأخير
تبدو كما نصل الخضاب بمسارض الشيخ الوقور

وقد أخذ هؤلاء الشعراء على معاصريهم من « التقليديين » كثرة
ما يسوقون فى أشعارهم من حكم تبدو متكلفة منظومة • وعن ذلك يقول
شكرى (١) :

« وهناك فئة تريد من الشاعر أن يكون أكثر شمعدن تكلفا للحكمة ،
فيأتى بأمثال من بطون الكتب وأقواء العامة ، نصفها حق ونصفها باطل •

ثم يصوغها شعرا من غير أن يكون قد أحس لذمها في ذهنه ولا شعر بقيمتها * وشر الحكمة التي يتكلفها الوزانون : وإنما حكمة الشاعر تبدو في كل قسم من أقسام شعره ، سواء الغزل والوصف والثناء * فإن شعر الشاعر مهما اختلفت ابوابه ينبئ عن نصيبه من التفكير ، وحكمة الشاعر تجاربه وخواطره في الحياة ، تلك الخواطر التي ينضحها الشعور والتفكير *

ومع ذلك نلتقي في أشعارهم بكثير من الحكم والأمثال المنظومة في صياغة تزيينية تعجز عن أن تحيل الفكرة إلى إحساس أو تنبئ بشيء من « لذة الفكرة » لذهن الشاعر * ومن ذلك قول شكري (١) :

إنما عقدة الزواج عقسال
واسار ، انعم به من إسار !
هو ذاك النعيم لو أسلس الحظ
— ويا ب الجحيم عند العثار
وهو ماوى المطول من حدث الدهر بشؤبوبديمة مدرار
جاعل بيننسا هضابا منيعات
— وبين الأهـسواء والأوطار
إنما المورد الحرام كنم
— الصل في طرف مؤخر غدار
احكم الله عقدة هي كالعضب
— لدى عقدة الخطوب الكبار
جاعلا ذلك الزواج كريمـا
كزواج الأنسداء للأزهار
إنما الزوج موئل ، حين لا موئل
— يُنجى من صولة الأقدار

ونلاحظ فى هذه الأبيات إلى جانب الصياغة التقريرية هبوطا واضحا فى الصياغة وتعثرا فى التعبير ، كأنها نظم شاعر مبتدئ ما زال يتلمس طريقه إلى « الشعر » .

ومن تلك الحكم والأمثال التى يطلقها الشاعر منظومة دون أن تمتزج بمعالجة أو تجربة على الطريقة المألوفة فى بعض الشعر القديم قوله :

والسَّعْيُ رِزْقٌ وَالْهَوَى أَمَلٌ
وَالْبَحْرُ يَأْكُلُ جِدَّةَ الْعُمُرِ
وَالْحَبِّ إِنَّ دَبَّ الْعُشْلُو بِهِ
فَكَمَا يَدِبُ الثَّرَى فِي الْخَيْرِ
وَالصَّفْوُ قَدْ يَفْضَى إِلَى كَدَرِ
وَالْيَسَرُ قَدْ يَفْضَى إِلَى عُصْرِ

والحق أن من الصعب أن نسمي مثل هذه الأفكار اليسيرة حكمة بالمعنى الصحيح ، بل هى مجرد ترديد لأقوال مستهلكة فى الشعر وفى أحاديث الناس على السواء ، كما يبدو ذلك بوضوح فى بيته الأخير .

ومن ذلك قوله مرددا المعنى المستهلك الذى يشير الى أن بعد كل شتاء ربيعاً ووراء كل ليل صباحاً ويعد كل شقاء سعادة (١) :

إِن الشِّتَاءَ إِذَا تَطَاوَلَ أَمْرُهُ
دَخَلَ الرَّبِيعُ بِطَيِّبِهِ وَرَوَائِهِ
وَاللَّيْلَ إِذَا لَجَّ فِي غُلُوِّهِ
جَاءَ الصَّبَاحُ بِضَوْوِهِ وَبِهَائِهِ
وَالسَّحْبَ إِذَا أَسْقَعَتْ وَجْهَ السَّمَاءِ
بَرَزَ الْهَلَالُ يَزِينُهَا بِضِيَائِهِ

(١) الديوان ص ٣٥ .

وكذا الشقاء إذا تهادى عهدده
جاء النعيم يُذِلُّ من غلوائه

ومنه قوله (١) :

رأيت السكبير ضئيل اللماح
يتبّع خاطره ما تولى
وفى الذّكر الغرّ نخر جليل
لمن جعلته العوادي مقلاً
وإنّ الصغير أبى الطّماح
يُرّجى من الغد عزا ونبلاً
وفى الحق أن غنيّ الأمانيّ
— يمجز أن يُتبع القول فعلاً
وفى السعي شيء يعوق الطمّوح
فيخطى الأجل ويصمى الأفلا

وليس العقاد أقلّ جنوباً إلى هذا الضرب من الحكمة وإن كان أكثر
قدرة على « نظمها » من شكرى * ومنه قوله (٢) :

كُتِرَ مع الناس كيّساً كعبي
هكذا الكيّسون كانوا قديماً
وتباهل، فليس من يجهل الجهل حريّاً بأن يسمّى عليماً
وإذا المرء كان بالحق يحظى
فمن الحق أن تكون حكيماً

وقوله (٢) :

ليس اختيالك بالموجود من زعم
مثل اختيالك بالأمول من وطّر

(١) الديوان ص ٤٣ *

(٢) الديوان ص ١٠٤ *

(٣) الديوان ص ٤٦ *

والناس تصغر حالها ويكبر ما
ترجوه من حسب فى الغيب منتظر
إنَّ الشَّبابَ لمختال وليس به
إلا الرجاء وليس الكِبَرُ فى الكِبَرِ
والنَّوَرُ ينظر تياها لناظره
ولا ترى العين يَّيه النَّوَرُ فى الشعر
لا تملك النفس إلا ما تُؤمِّله
يا ويح قلب إلى الأمال مفقور

* * *

على أن عكوف هؤلاء الشعراء على استبطان أنفسهم والاستجابة إلى
دواعى عواطفهم وتجاربهم الذاتية كان لا بد أن يهيئ لهم شيئاً من الاصاله
والحدائثه داخل ذلك الإطار التقليدى العام وفى ثنايا تلك الصور والتعبيرات
المستمدّة من التراث ، وهى صور - على قلتها - تيشّر بكثير مما انتهت إليه
الحركة الوجدانية بعد ذلك إبان ازدهارها .

ولعل أبرز مظاهر الجديد عند هؤلاء الشعراء تجسيمهم لمواطنهم
الحادة وشعورهم المرهف، إما فى صورة مجازية قد لا تكون جديدة كل الجدة
لكن فيها مسحة حديثة ظاهرة ، وإما فى صور يبينها الشاعر من جزئيات
متكاملة فى أكثر من بيت . ومن نماذج الصور المجازية قول المازنى :

هذه راحتى على وجهك الغض وروجى وريقة الأفنان
وفؤادى مرفرف بجناحيه حنانا فأنشَقْ نسيم الصنان

وقوله :

وقد كان يُصِيبُنِي النسيم إذا هفا
ويعجِبُنِي سجع الحمام ويُطرب
ويفتنُنِي نَوْمُ الضياء عشية
على صفحة الغدران وهى تسبب

ومن تلك النماذج قول العقاد :
وناعية صاحبت وليل جمعة
فقال : علام اليوم ينعب ناعيا ؟
فقلت : على النفس التي سوف تغتدى
طلولا باحناء الضلوع حوائيا
تجوس أقامى الحزن فى جنباتها
ويا ربما تأوى الضلوع الأفاعيا !
وقوله عن الصحراء فى الليل :
لا يطرح الثور ظلا فوق ساحتها
ولا خيال على أرجائها يفيد
نامت . وللريح فى اكتافها سمر
والليل يمشى عليها وهو متند

وهى صور مجازية . مع قلتها . يسيرة الخيال والتركيب لا يبعد
أن نرى لها أصولا - على اختلاف فى الصياغة - عند بعض الشعراء القدامى ،
وإن كانت قد اكتسبت عند هؤلاء المحدثين نغمة حديثة فى المعجم والإيقاع
وبناء العبارة .

على أننا لو تجاوزنا ذلك التجديد القليل فى الصور المجازية والتجسيم
والتشبيه وغيرها من وسائل بناء الصورة الشعرية ، لرأينا ألوانا أخرى
من التجديد عند هؤلاء الشعراء قد يبدو إيقاعها العام وثيق الصلة بإيقاع
الشعر القديم . لكنها حافلة برموز ودلالات نفسية جديدة واستقصاء متمهل
لخلجات الوجدان ومضات الفكر . يحقق فى النهاية تجسيما للصورة وإن
لم يعتمد على جديد من المجاز والتشبيه . وذلك كما يفعل المازنى . متمنيا تلك
الأمنيات العذرية القديمة فى الهروب من شرور الحياة والناس إلى كنف
الطبيعة . لكن الطبيعة عند المازنى طبيعة جياشة صاحبة تماثل صخب نفسه
وجيشانها . ويتخذ المازنى من « الفار » معادلا للوجدان الرومانسي فى
وحشته واحتدامه معا مكررا إياد فى أكثر من قصيدة رابطا بينه وبين

عناصر أخرى مماثلة من الطبيعة كالبحر والرياح والليل . ومن ذلك قوله :

يا ليت لى . والامانى إن تكن خدعا
 لكنهن على الأشجان أعوان
 غارا على جبل تجرى الرياح به
 حيرى يزافرها حيران لهفان
 والبحر مصطقق الأمواج تحسبه
 يهيجه طرب مثلى وأشجان
 إذا تلتقت فى خضرائه اعتلجت
 أنيّه . فيسرى منه إعلان
 خلّ القصور لخالى الذرع يسكنها
 وخير ما سكن المعمود غيران
 حسبى إذا استوحشت نفى لبعديكم
 بالبحر انس وبالأرواح جيران
 لا كالرياح سمير حين ثورتها
 إذ ما لأسرارها فى الصدر إجتان
 تُفضى إليك بنجواها زمازمها
 نمّ الصباح بما يطويه إُدجان
 إذا الفتى كان ذا شجو يمد به
 معذّبا بالمنى من معشر خانوا
 فنعم مسكته غار له أيدا
 من السحاب قلادات وتيجان
 ونعم أقرانه بحسر له رَجُل
 وسباقيات لها سجع وإرتان
 وما أبالى . وقد أصبحت متظرا
 إذا خلّت لى من الإنسان اوطان
 خلّ الرياح تنساجينى وتعزف لى
 فللرياح ، كما للناس ، الحان

إن يستخف بمالقى أخو عنف
لا رفق فيه ، فإن البحر حنان
تسليك منه . وإن اشجك . روعته
وقد تسرى من الأشجان اشجان
والبحر للنفس مراة ترى صورا
منها بها ولجم الموج تبيان
يا حبذا الغار والارواح نائحة
والبحر مصطخب والليل طغيان
ومرحبا بهموم لا ارتحال لها
وجؤن ليل له كالهـم إيطان

ومن خلال هذه الامانى الرومانسية قد ينتقل الشاعر من امنية إلى
امنية فينتهى إلى صورة كلية للموقف الرومانسى من الحب والطبيعة ، ويخت
الإيقاع الجهير القديم وترق الالفاظ وتغدو أكثر حداثة وأصلح للتعبير عن
طبيعة التجربة ، وإن ظلت الصور على « بساطتها » وخلوها من التجسيم
والتركيب المبهودين فى كثير من الصور الرومانسية . ومن ذلك قول المازنى
أيضا (١) :

يا ليت حبى وردة	تروق حسنا من نظره
يومض فيها ظلها	مبتسما إلى الفؤاد
كفاوح الغيث كما	فاوح شمعى من سحر
نكبي إذا ألوت بهما	هوج الرياح والمطر
أبكى واستبكى لها	بمعزل عن البشر
أوليتنى حماسة	أصيح فى ضوء القمر
حقى إذا عاد الربيع	واكتسى الروع جبر
غيتتها مؤثلا	مرحبا بين الشجر

او ليتنى لؤلؤة الطلّ عليها في السحر
.. انعم فيهما ليلتي بطيب ذلك المختبر
حتى إذا الصبح جلا الظلام عثا وحمر
ركبت متن السريح أرجو كثرة لما غير

ومن تلك الأمانى الرومانسية قوله مرة أخرى (١) :

يا قرة العين ، أنت حسبي
لولاك ما اثمرت غصوني
لولاك لم احتمل حياتي
ولم اطلق سسقة الغبين
وددت ، لو تنفخ الأمانى
لو كنت لنا من الغصون
وليتنى صيد يغنى
في ظلك السوارف الأمين

وتبدو هذه الصور في « بساطتها » بدايات لصور أكثر تركبا وامتدادا
عند الوجدانيين من بعد ، إذا قارناها بصورة مماثلة عند إيليا أبى ماضى
في قصيدته « الدمة الخرساء » : وفيها يشرى عن صاحبه ما ألمّ بها من
همّ حين سمعت نواح النائحات عشية يبكين فتاة ماتت فى صباحها ، راسما
حلما رومانسيا بديعا لامتداد الحياة فى مظاهر الطبيعة بعد الموت (٢) :

فسترجرين خميلة معطارة
أنا فى ذراها بلبل مسحور
يشدو لها ويطير فى جنباتها
فتعش إذ يبدو وحين يطير

(١) الديوان ص ٥١ .

(٢) الجدول ص ١٨١ .

أو جدولا مترقـرقا مترنما
أنا فيه موج ضاحك وخير
أو ترجمين فراشة خطارة
أنا في جناحيها الضحى الموشور
أو نسمة أنا همسها وحفيفها
أبدا تطوّف في السرى وتدور
تُغشّي الخماثل في الصباح بَليلةً
وتؤوب ، حين تؤوب ، وهي عبير
أو نلتقى عند الكتيب ، على رضى
وقناعة ، صفصافة وغدير
تمتد فيه وفي ثراه عروقها
ويسيل تحت فروعها ويسير
وتفوس فيه خيوطها فتلقّه
ويشكّ ، فهو المنطوى المنشور
ياوى إذا اشتدّ الهجير إليهما
الناسكان ، الطبي والمصفور
لهما سكنتها ووارف ظلها
والماء ، إنْ عطشا ، لديه وفير
أعجوبتان : زبرجد متهدل
ناعم ، تدفق تحتـه البـلـور
لا الصبح بينهما يحول ، ولا الدجى
فكلامهما بكليهما مضمور
تتعاقب الأيام وهي نضيرة
مخضرة الأوراق وهو نعيم

وقد يبدو التجديد أحيانا عند هؤلاء الشعراء في استخدامهم حشدا
من الألفاظ ذات الدلالات الوجدانية المتقاربة ، كما كان يفعل العذريون وكما
صنع الوجدانيون من بعد ، مستغنيين بها عن الصورة المركبة أو الخيال

البعيد ، وإن كنا لا نصادف ذلك المعجم الرومانسى إلا فى أبيات مفودة
لا يمكن أن تقاس إلى ما نجده عند الوجدانيين • ومن نماذج ذلك المعجم
قول المازنى :

كان الجوى والياس والسهد والضنى
بيون على من ضاءه منك ناظر

وقوله :

•• وبالدنم يغلى فى عروقى وبالجوى
وبالياس والنفس التى • ليس تطمئ
وبالشجن المضنى وبالسهد والاسى
وبالامل الداوى الذى ليس ينفمع

وقوله ايضا :

نجيى الصخور الصم اركب ظهرها
وأفرغ فى آذن الظلام شكاتها
وما بي حب الصخر والريح والدجى
ولكن حالات لهن كمالها

ومن نماذج قول العقاد :

فيك يا حب كل هذا ؟ فيبدأ
لك داءً تريقه ممنوع
ضمرات وخدعة وجهاد
وسهاد وحسرة وولوع

ومنه قول شكرى :

نهارى حنين واشتياق ولوعة
وليلى حنين فى الهوى وائين

فلا تمصفوا بالهجر والبعد والقلبي
فمالي على هذا الشقاء معين
وقوله :

ولم تعترف بالحب والوجد والصبأ
ولم تر أثناء القضاء القسـ

وقوله :

الهوى والحياة والياس والحنن
— وريـبـ من الزمان خصـومـي

* * *

وفى معرض الحديث عن تجديد هؤلاء الشعراء يربط بعض الدارسين بين شعرهم فى الطبيعة والنفس والحب والحياة ، وأشعار الرومانسيين الإنجليز من أمثال وردزورث وكيتس وشيلى ، ويقارنون بين نماذج من شعر هؤلاء وهؤلاء ليثبتوا بعض التأثير أو الاحتذاء .

والحق أن أغلب من يتصدون لهذه المقارنة يلتفتون إلى « موضوعات » الشعر و « معانيه » أكثر من التفاتهم إلى صورته الفنية أو « شكله » فيرون بالضرورة وجوه شبه بين هذا الشعر أو ذاك . ذلك لأننا لو رددنا الشعر إلى معان مجردة من صورتها الفنية لكان من الجتم أن يتشابه كثير من الشعراء فى أغلب الشعوب والمصور . فالنفس الإنسانية ، فى جوهرها ، هي هي فى كل الأزمان وعند كل الأجناس ، والعواطف الإنسانية الكبرى مشتركة بين الناس جميعا ، وإن اختلفت فى هديتها وحدتها أو ثباتها وتقلبها . والفقد الذى كان يجده الشاعر العربى القديم حين يقف بالأطلال أو يتابع ببصره وخياله ركب الأحبة الراحلين هو الفقد نفسه الذى يعانیه الشاعر الحديث لأسباب لا تمت بصلة إلى الأطلال أو الأطلعان . وإنما يكون الحكم على صور الشعر وأخيلته ومعجمه وإيقاعه ، وهى مقومات تختلف من عصر إلى عصر ومن شعب إلى شعب ومن مذهب أدبى إلى آخر .

وحسبنا أن ننظر فى بعض نماذج من شعر هؤلاء الشباب رأى فيها

بعض الدارسين تأثرا واضحا بشعر المدرسة الرومانسية الانجليزية ، لئرى ان هؤلاء الدارسين قد التفقوا فى المقام الأول الى « الموضوع » وبعض « المعانى » المجردة ، ولم يلقوا بالا الى ما بين الشعرين من خلاف فى الشكل والصورة . فقد رأى أحد هؤلاء الدارسين مثلا ان العقاد « حين يكون حزينا يضىفى على الطبيعة حزنه وسأمته ؛ ومن هنا لا ينسبه جمال الربيع ما هو فيه من هم وحزن » . ثم أورد أبياتا للعقاد معلقا عليها بقوله « والناظر فى هذه الصور الحزينة للطبيعة إبان الربيع لا يستطيع أن يدفع عن خياله تصوير وردزورث لها فى قصيدته « أغنية للخلود » (١) .

وأبيات العقاد من قصيدة قصيرة فى ديوانه الأول بعنوان « الربيع الحزين » يقول فيها :

عقب الربيع بناجم ويباسق
أهلا ، ولا أهلا بذاك العابق
قد كنت أنسُ بالربيع إذا أتى
أنس المقيم بالحبيب الطارق
ويمارِج الزهر البهيج خواطرى
وتنافع العطر الأريج خلائقى
وتكاد تنسينى صـوادح إيكه
عزف القيـان على الجماد الناطق
« فالآن لا شـدو الطيور برائع
سمعى ، ولا روض الربيع بشائقى
وكان نوار الصمدائق طاقـة
نثرت على قبر السرور المزاهق
وأرى الندى دمعـا ، وكنت أخاله
درا ينـاط بزهـره المتـمـنائق

(١) الدكتور عبد الحى دياب : شاعرية العقاد فى ميزان النقد الحديث ص ٨٨ .

ويثير شجوى من عليل نسيمه
سقم أراه اليوم غير مفارقى « (١)

والخلاف واضح ، فى الموقف والصورة الفنية ، بين هذه المقطوعة
والأبيات التى أوردها الدارس من قصيدة وردزورث الطويلة المعروفة ، وفيها
يقول (٢) :

رُبَّ زمان بدا لى فيه المرج والأليكة والغدير
والأرض ، وكل شيء مألوف ..
كأنما قد ارتدت جميعها ثوبا من نور سماوي ..
من بهاء الحلم ونضارته !
لكنها الآن ، لم تعد كما كانت حينذاك ..
ومهما أنن هنا أو هناك ، بالليل أو بالنهار
فلا شيء مما رأيته أستطيع الآن أن أراه
قوس الغمام يأتى ويروح
والوردة ، ما أبدعها !
والقمر يتطلع فى سرور ، وقد خلت من حوله السماء ..
والمياه ، فى ليلة وضاعة بالنجوم ، جميلة رائعة
وشعاع الشمس ميلاد مجيد !
غير أنى أعلم ، أينما ذهبت ،
أن الأرض قد غاب عنها آلقها !

« والآن ، والطيور تغنى أغنية ملؤها البهجة ،
والجحشلان تتواثب كأنما تتواثب على صوت دُف
خطر لى أنا وحدى خاطر حزين !

(١) اكتفى الدارس بالأبيات التى وضعناها بين علامات التنصيص .

(٢) أردنا ترجمة كاملة لبعض مقاطع القصيدة الطويلة لتتضح طبيعة التجربة،
وقد وضعنا الأبيات التى استشهد بها الدارس بين علامات التنصيص .

لكن صوتاً جاء لوقتِه رَوَّحَ عني ذلك الخاطر
فأنا الآن قوي مرة أخرى !
الجنادل تنفخ أبواقها في المنحدر
فلن يعدو حزني مرة أخرى على جمال الربيع ..
أسمع الأصوات تتزاحم في الجبال ،
والتي تأتي الريح من الحقول النائمة
والأرض كلها مسرة !
البر والبحر قد استغرقا في البهجة
وفي قلب مايو وجد كل حي يومَ عطلة !

أتت يا ابن الفرح !
صبحٌ حولى ، دعنى أستمع الى صياحه
أيها الراعى الصبي السعيد !
أيتها المخلوقات المباركة
لقد سمعتُ نداء بعضكم إلى بعض
وإنى لأرى السموات تضحك معكم ، فى فرحتكم .
قلبي فى عيدكم ، ورأسى يعلوه الاكليل
وينعمائكم الكاملة أحسن - بتمامها أحسن
ما أشقى اليوم إنَّ تجهمتُ والأرض تَزِينُ
فى هذا الصباح الجميل من أصباح مايو
والأطفال يقطعون من كل ناحية
فى الاف الوديان الشاسعة
أزهارا نضرة .
والشمس تشع بالدفء
ويطفر الوليد فى حضن أمه
كل ذلك أسمع ! ببهجة أسمعه !

يَبْدُ أن هناك شجرة ، واحدة من بين اشجار كثيرة

وحقلا بعينه ، كنت قد رأيته •
كلاهما يتحدث عن شيء ولّى
و « زهرة النكري (١) » أمام قلمي
تعيد رواية القصة ذاتها
أين ولّى القى الأحلام !
أين تراه الآن ؟ البهاء والحلم ؟!

أما من حيث الموقف فى القصيدتين ، فإن العقاد يتحدث عن حالة نفسية ثابتة يقف فيها الماضى والحاضر على طرفي نقيض ، بادئا برفض الربيع رفضا حاسما مشيرا إلى ماضيه السعيد معه إشارات مبتسمة ، مؤكدا فى نهاية المقطوعة موقفه الذى بدأت به ، ولذا ليس فى المقطوعة أية مراوحة بين لحظات مختلفة وإن لم تكن غير متناقضة ، أو تداخل بين أخرى متماثلة فى الجوهر وإن اختلفت فى المظهر ، كما يحدث حين يتحدث الشاعر عن أحاسيس مركبة غير محددة المعالم • أما ورنزورث فيصور شعوره بالفقد الرومانسى من خلال « لحظات » نفسية متعاقبة متداخلة تتراوح بين الحزن والفرح والماضى والحاضر والطبيعة والنفس ، منتهيا بعد غمرة السرور والنشوة بجمال الطبيعة وبهجتها ، بالعودة إلى ذلك الفقد الرومانسى الأبدى غير المحدود أو الميزر : « غير أنى أعلم أينما ذهبت أن الأرض قد غاب عنها ألقها • • أين ولّى القى الأحلام ؟ أين تراه الآن ؟ • • البهاء والحلم ! » •

ولقد كان لموقف العقاد الحاسم ومتابله الكاملة بين الماضى والحاضر أثره فى السمات الفنية لأبياته ، إذ تبدو الصور فيها مركزة مختصرة ليس فيها من « الجزئيات » الصغيرة ما يمكن أن توحى به اللحظات المتعاقبة المتداخلة ، ويعتمد الشاعر فيها على التماثل فى بناء العبارة وإيقاعها بين أسطر القصيدة ، كذلك الذى بين قوله « وتمازج الزهر البهيج خواطرى » وقوله « وتتناطح العطر الأريج خلأقى » وبين قوله « فالآن لا شدو الطيور برائع سمعى » وقوله « ولا روض الربيع يشائقى » • ويؤكد الشاعر تماثل

(١) زهرة البانسيه •

الإيقاع بين الشطرين بالمجانسة بين البهيج والأريج وبين الزهر والطر .
ونراه يعتمد في رسم المفارقة بين شطري أحد أبياته على المألوف في الشعر
العربي من تشبيه الندى بالدمع أحيانا ، وبالدّر أحيانا أخرى ، وذلك في
قوله :

وأرى الندى دمعاً ، وكنت إخاله
نّرا ينسّاط بزهره المتعانق
أما بيته الأخير :

ويثير شجوى من عليل نسيمه
سَقَمَ أراه اليوم غير مفارقى

فقد انساق فيه وراء الصنعة المألوفة في بعض الشعر العربي في
عصوره المتأخرة فلعب بقوله « عليل نسيمه » لينتهي إلى قوله « سقم » في
السطر الثاني ، مستخدما كلمة « عليل » بمنطوقها اللفظي وكأنها تدل حقا
على العلة لا على الصفاء والاعتدال . ولا شك أن « القيان » في قوله :

وتكاد تنسينى حـــــــوادح أيكه
هزف القيان على الجماد الناطق

من وحى الشعر العربي القديم ولا تتفق مع دعوته إلى معجم عصري .
أما وردزورث فقد كان لتداخل اللحظات النفسية لديه أثره الواضح في
فنه، فرسم مشاعره الداخلية ومظاهر الطبيعة الخارجية ، سَوّرا متعاقبة في
خطوط صغيرة دالة ، ممثلا للروح الرومانسية المعروفة في الاندماج الكلي
في الطبيعة .

وليس من الميسور هنا أن نقارن بين أبيات العقاد وأبيات وردزورث في
نصها الإنجليزى ، وليس قصدنا المفاضلة بين الشاعرين ، لكننا نستطيع أن
نلمس ما ذكرناه من غلبة روح القديم، والريادة ، مهما يكن تأثيرهم بروافد
من الشعر الأوربي .

ويقارن الدارس مرة أخرى بين أبيات للعقاد وأخرى للشاعر الإنجليزي
شيلي فيقول (١) :

« ومن يتتبع العقاد في تصويره للطبيعة الوحشية ير أنه قد استفاد
في تصويره لها من الشعر الإنجليزي ، فهو يقول :

إلى أيّ ركن فيك يلجأ هارب
وفي أيّ ظل من ظلالك يحتتمي !
تستدين أرجاء السماء بجساصب
من النار مؤّار المجاجة مظلم
تؤور كائنواج الدخان تطلعت
إلى علو من قاعى قسار جهنم
إذا ما رآها الوحش ولّى ، كأنها
من النقع تُجلى عن خميس عرمم
يلوذ ببطن الأرض ، والأرض جمرة
خياشيئهُ ع القيط يبضضن بالدم !

وهو في تصويره هذا يتفق مع شيلي في طبيعته التي تتضح لنا من
خلال قصيدته « أغنية إلى رياح الغرب » (٢) :

أنت يا من على مجراها فى متحدر السماء الصاخب
تَسْتَأْقَطُ السحب الطليقة كما تَسْأَقَطُ أوراق الأرض الذابلة
من فوق أغصان السماء والمحيط المتشابكة ، رُسْلا للأمطار والبروق .
وعلى السطح الأزرق من بحرك الهوائى ، كأنها الشعر المتألق فوق
راقصة باخوس ، تنتشر غدائر العاصفة المقبلة ،
من حوائى الأفق القاتمة إلى سمّت السماء .

(١) المرجع السابق ص ٩٠ .

(٢) المرجع السابق ص ٨٩ وقد أعفنا ترجمة الأبيات التي استشهد بها الدارس .

ولا ينكر أحد أن هؤلاء الشعراء قد أفادوا من قراءتهم في الأدب الغربي عامة والإنجليزي بوجه خاص . لكننا لا يمكن أن نعقد وجوه شبه بين أشعارهم وأشعار الرومانسيين من الإنجليز لأدنى ملابسة من تماثل ظاهريّ قد يُخفى وراءه تناقضا في الموقف والنظرة والصورة الشعرية الكلية للتجربة . ولا ينبغي في مجال المقارنة أن نفغل عن الاختلاف الواضح في المعجم الشعري والتصوير المجازي وبناء القصيدة الفني والنفسى . والحق أن هؤلاء الشعراء - وهم في بداية الاتجاه الوجداني في الشعر العربي الحديث - ما كان يمكن أن يجاروا الرومانسية الأوربية المكتملة في موقفها من الطبيعة والحياة وفي تعبيرها الفني عن التجربة الشعرية . لذلك كانت تتحول التجربة الرومانسية الأوربية لديهم - إذا تأثروا بها - إلى شيء مختلف تتمثل فيه طبيعة تلك « البدايات » وتورّعها بين القديم والجديد ، وتلمسها لصورة هذا الجديد ، فتصبح في النهاية « تجربة عربية وجدانية » . إن صح هذا التعبير . ورغم المغالاة الواضحة فيما أورد الدارس من نصوص كثيرة استشهد بها على تأثر هؤلاء الشعراء ببعض الشعر الإنجليزي الرومانسى ، تستحق القضية وقفة متأنية لبيان وجه الحق فيها ، إذ يعكس هذا الرأي تسليما عامًا بين الدارسين في هذا المجال .

ولا يمكن أن يتضح الخلاف الكبير بين العقاد وشيلى في النظرة والموقف والفن إلا إذا أوردنا النصين الكاملين لقصيديهما لنبيّن بتحليلهما وجوه هذا الخلاف .

يقول العقاد بعنوان « وقفة في الصحراء » (١) :

هضابك أم هذى أو أذى عَليم ؟
وهل فيك من وركٍ لغير التـوسـم ؟
تخايلت كالدنيا واقفرت مثـلها
فلا تخدعيني ، اننى لمت بالظمى !

أيا ربة الأبل الخلوب ، وإنما
 إلى القل ركبُ الناس جمعاء ، فاعلمى
 خلوت فلا آثار حي ثوابت
 عليك ، ولا آثار ميت معظم
 نبا بك عن حال العمار وضده
 شمامس فلم تُبَيِّن ولم تقهسدى
 تشابهت الأيام فيك ، فلم يكن
 إلى السعد يوم أو إلى النعمى ينتمى
 صحارى من الدهر الفسيح جديبة
 كمهدك لم تعبس ولم تتبسم
 لفيك وإن طال الزمان غوارب
 على الناس أخفى من غوارب أنجم
 اضاعت عليها النيرات ولم تزل
 هنالك فى ليل من الغيب أبهم
 إلى أي ركن فيك يلجأ هارب
 وفى أي ظل من ظلالك يحتوى
 تسبّتين أرجاء السماء بحاصب
 من النار موار العجاجة مظلم
 ثور كاتفواج الدخان تطلعت
 إلى علو من قاصى قرار جهنم
 إذا ما رآها الوحش ولّى كأنها
 من النقع تجلى عن خميس عرمم
 يلود ببطن الأرض ، والأرض جمره
 خياشيمه رم القيط بيضضين بالدم
 ويذهل حتى يفلت الليث سيده
 ولا تفرق الغزلان من ناب ضيفم
 وما سكنتها الوحش إلا لأنهمسا
 احبّ إليها من جوار ابن آدم

وقفتُ عليها والمطايا تُقلّنا
مطاياي ثمويّ قبل ذاك وجرفهم
نمىلا وإرقالا وما تستحثها
سياط سوى الرضاء إيان ترتمى
فقلنا بأوجار الضجّاج ، فأكرمت
على البعد مثوانا ، ولم تتقدم
كرامة مضطر ، ويا ربّ طارئ
يُكرّمه من لم يكن بالمسكّر

ويقول شبلى فى « أغنية إلى الريح الغربية » :
إيه أيتها الريح الغربية الهائجة ! يأنّفس الخريف !
أنت يا من بوجونك الخفيّ تساق الأوراق الميتة
كما تفرّ الأشباح أمام ساحر ، صفراء وسوداء
وشاحبة وحمرّاء قانية ، زرافات عصف بها الداء •
أنت ، يا من تحملين فى مركبتك البنور المجتّعة
إلى مخادعها الشتائية المظلمة
حيث ترقد باردة دقيقة •
كان كل بذرة منها جسد فى قبره
والى أنْ تنفخ أختك اللازوردية ، ريحُ الربيع
بوقها فوق الأرض الحاملة
وتعلا السهل والتل - وهي تسوق الجراعم الحلوة كالقطيع كى ترعى
فى الهواء - بالألوان والروائح الحية •
أيتها الروح الجامحة الرائحة فى كل مكان
يا حاطمة ، يا حافظة !
سمعا •• سمعا !

أنت يا مَنْ على مجراها فى منحدر السماء الصاخب
تساقط السحب الطليقة ، كما تساقط أوراق الأرض الذابلة ،

من فوق أغصان السماء والمحيط المتشابكة ، رُسلاً للأمطار والبروق •
وعلى السطح الأزرق من بحرك الهوائى - كأنها الشعر المتألق فوق
رأس راقصة مهتاجة من راقصات ياخوس - تنتشر غداثر العاصفة
المقبلة ، من حواشى الأفق القاتمة إلى صمت السماء !

يا لحنا جنازياً لعام يوشك أن يموت
وتكون ليلته الأخيرة هذه قبة ضريح هائل ،
عقودها أبخرتك المتجمعة الجبارة
التي منها سيفقجر مطر أسود وثار ويبرد !
أتى يا من أيقظت البحر الأبيض من أحلامه الصيفية
حيث كان يرقد ، تهدده دوائر غداثه البلورية
إلى جانب جزيرة صخرية فى خليج "بايا"
ويرى فى منامه قصوراً وأبراجاً قديمة
تتراعى فى ثنايا الأمواج
وقد غطاها طحلب أزرق
وازهار بديعة ، يصيب الفكرَ الخَدِرَ إذ يتخيلها !
أنت يا من تنشق لعبورك أمواج المحيط السويدة
عن صدع كبير ، تحته فى الأعماق البعيدة
يزدهر البحر ، وتعرف صوتك
غابات القاع بأوراقها اليايسة ، فيريد
لونها فجأة من الخوف ، فترتعد وتتفتت
سمعا !

وددت لو كنت ورقة ميتة تحملينها
أو سماعة عَجَلَى تطير معك
أو موجة تلهث أمام عنقوانك
فاشرك فى بعض قوتك وإن لم أبلغ
مدى حريتك ، أنت يا حرة بغير حدود ،
أو حتى لو عدت كما كنت فى طفولتى

فاكونَ رفيقَ تجوالك في السماء
وعندها ، حين لم يكن سَبْقِي سرعَتِكَ الفائتةَ
يبدو مجرّد حلم ، لم أكن لألجَ في ضراعتي
إليك كما ألجُ الآن • وأنا في محنتي القاسية •
فلتحمليني كموجة ، كورقة ، كغمامة !
لننى أقم على أشواك الحياة •• إنى أذمى !
لقد ثقلت الساعات على نظيرك وغلتهُ
وهو مثلك جَمُوحٌ عَجُولٌ عزيز !

اجعليني قيثارك ، كما تتخزين الغاب قيثارا
فماذا لو سقطت أوراقى كما تسقط أوراق الغابة ••
ستتخذ موسيقاك القوية الصاخبة
من كليتنا نغمة خريفية عميقة •• عذبة وإن كانت حزينة •
كونى روحى ، أيتها الروح الجموح !
كونى أنا أيتها العنيفة !
سُوقى مَيّتَ افكارى حول العالم
كما تسوقين الأوراق المصنّعة
لتعجلى بها إلى ميلاد جديد
ويسحر هذا الشعر ، أنشرى
- كما ينتشر الرماد والشرار من مدفأة غير خابية -
كلماتى بين البشر !
كونى خلال شفتيّ نغمة نبوءة
لعالم غافل فى النوم
إليه ، أيتها الريح ••
إذا جاء الشتاء ، فهل يتأخر كثيرا قدوم الربيع ؟

والفرق واضح - فى الموقف - بين الشاعرين • فالعقاد يتخذ من
الصحراء رمزا للحياة ويقف منها موقف الساخط الحذر ، ويبالغ فى وصف

خوائفها ورتابتها وقبيلها بما يقرب كثيرا من أسلوب ذي الرمة في وصف الصحراء ، ويظل منذ بداية الصورة حتى نهايتها في موقفه العدائي بعيدا عنها مخاصما لها رافضا ما يقوِّجس من خديعتها منكرا ظمأه حتى لا يجرى وراء ألها الخلوب :

تخايلتِ كالدينيا واقفرتِ مثلها
فلا تخدعيني إنني لست بالظمى

على حين ينظر شيلى إلى الريح الغربية نظرة هي مزيج من الرهبة والقداسة ، متأملا شأنها في دورة الطبيعة إذ تدفن البنور الباردة انتظارا لنشور الربيع ، « حاطمة حافظة » معا !

ويقرب الشاعرا شيئا فشيئا من تلك الريح الهائجة فيخف ما في نفسه من رهبة ويمضي معها في رحلتها عبر الصحراء والمحيط متخيلا عوالم سحرية تتكشف لوجدانه تحت هبوبها وعصفها ، ثم لا يلبث أن تزول الرهبة تماما من نفسه ويزيد اقترابه من تلك الريح فيرجو اندماجه معها - شأن أغلب الرومانسيين الإنجليز - فيكون ورقة ذابلة تحملها أو سحابة عجلى تطير معها أو موجة تلهث أمام عنفوانها ، مستمتعا بهذه الحرية الجامحة مهما يكن شأن الحياة والموت فيها . ثم ينتهى من خلال تلك الأمنيات إلى الإفصاح عن محنته في الحياة إذ يقع على أشواكها فتدنيه ، وهو نظير الريح « جموح عجول عزيز » * وهو - كشاعر - يرجو إذ يمتزج شعره بموسيقى الرياح - أن يبلغ صوته ، بما فيه من نبوءة ، بنى البشر ، متطلعا إلى يوم قريب يحل فيه الربيع محل الشتاء -

وهكذا تتعاقب اللحظات النفسية في القصيدة مبتدأة بما يبدو جزءا وإنكارا ، منتهية بالامتزاج والتسليم والضراعة .

وقد كان لكل من هذين الموقفين أثره في فن كلا الشاعرين . فالعقاد - وهو يخاصم الصحراء من البداية حتى النهاية - يبالح مبالغة ظاهرة في

الحديث عن خوائها ورتابتها وقيلظها حتى ليزكرنا بوصفها عند ذى الرمة ،
ابتداء من المقطوعة الثانية فى القصيدة :

الى اى ركن فيك يلجأ هارب
وفى اى ظل من ظلالك يحتمى

وهكذا تختفى شفافية الألفاظ والمجازات وقدرتها على الإيحاء والجمع
بين الحقيقة والرمز ، وتدعو مثقلة بدلالات مادية كثيفة لصيقة بالوجود
الحقيقى وحده للصحراء ، وتصبح الألفاظ - بدلا من الوجدان - منطلق
الشاعر إلى التصوير . وينساق الشاعر وراء إغراء الألفاظ وصور الصحراء
فى الشعر العربى القديم - وما أكثرها واحفلها بالمبالغة ! - حتى تبدو
الصحراء كأنها الجحيم ، وحتى يفقد الشاعر إحساسه العصرى باللفظة
فيبحث عن « الخميس العرمم » :

ثُور كافواج الدخان تطلعت
إلى علو من قاصى قسار جهنم
إذا ما راها الوحش ولّى كأنها
من النقع تجلى عن خميس عرمم

ويذكر « المطايا والنميل والإرقال وأوجار الضباغ » على نحو ما كان
يفعل ذو الرمة وغيره من وُصّافى الصحراء .

وهكذا استحال ما كان يمكن أن يكون تجربة رومانسية إلى تجربة
« وجدانية عربية » كما ذكرنا ، قوامها التراث أو لآثم الإحساس المصرى بعد
ذلك ، مما يباعد بينها وبين التجربة الرومانسية الكاملة عند شيلى برغم
التشابه الظاهرى بين ما يشعر به كلاهما من رهبة أمام الطبيعة . فالوجدان
عند شيلى هو المنطلق الأول للتجربة ومنه تفر إلى خيال الشاعر صورته
ومجمعه متنقلة بين الأجواء النفسية المختلفة مختلطة بالأساطير المألوفة عند
الرومانسيين الأوربيين ، كعربة الريح وراقصة باخوس والبحر المستغرق فى

أحلامه الصيفية • وينتهى الشعور الحاد والخيال الجامح بالشاعر إلى كثير من التجسيم والصور المركبة المبتكرة التي تنبثق من ذات الشاعر غير معتمدة على المحاكاة والتقليد (١) •

لذلك ينبغي أن نلزم جانب الحيطة حين نتحدث عن تأثير هؤلاء الشعراء بالشعر الرومانسي الأوربي ، ذاكرين أن الشاعر تتشابه عند الشعراء في كثير من الأحيان إذا التفقوا إلى وجدانهم ، لكن المعول في النهاية على ما تتخذة تلك الشاعر من صور فنية تنتمي إلى هذا المذهب أو ذاك من مذاهب القول •

وخلاصة القول في هؤلاء الشعراء الثلاثة أنهم لم يكونوا وحدهم رواد الاتجاه الوجداني في الشعر العربي الحديث ، فقد سبقهم وعاصروهم شعراء ونقاد آخرون دعوا إلى ما كانوا يدعون إليه وإن لم ترتفع أصواتهم وتمتد معاركهم وتواكب نظرياتهم محاولات ممتدة للتطبيق كما كانت الحال عند هؤلاء • وإطلاق اسم « حركة الديوان » على بعض ما جاء في ذلك الكتاب الصغير من نقد لبعض الشعراء والكتاب - بما في ذلك نقد المازني لشعر شكري ! - فيه كثير من الإسراف • ولعل الكتاب لا يمثل أهم ما كتب الثلاثة عن الشعر ونظرياته ومقوماته ، غير أن نسبتهم إليه أصبحت تقليدا في دراساتنا للشعر العربي الحديث ، ومسلمة من تلك المسلمات الكثيرة الشائعة في حياتنا الأدبية • ويبدو هذا الإسراف وما ينطوي عليه من تجاهل لبعض حقائق معروفة في تاريخ الشعر العربي الحديث حين ننكر أن حركة تجديد مماثلة قد عاصرت هؤلاء الثلاثة في المهجر الأمريكي وسارت في تجديدها خطوات لعلها أبعد مما انتهى إليه شعراؤنا الثلاثة •

(١) ليس القصد هنا - كما ذكرنا من قبل - المفاضلة بين القصصيتين ، بل بيان طبيعة كل منهما في الموقف والفن •

أحمد زكى أبو شادى

ومن المواهب الباكورة التى واكبت نشأة هؤلاء الفتية أحمد زكى أبو شادى ، الذى قدر له بعد أن يشارك مشاركة مرموقة فى نشأة الحركة الرومانسية وجمع أشقاتها فى جماعة أبولو ومجلتها المعروفة بهذا الاسم .

وقد « تبنى » مطران هذه الموهبة الناشئة ، وربطتهما صداقة حميمة ، بين أستاذ عاطف مرشد وتلميذ بار نجيب ، أفصح عنها الشاعر أكفو من مرة فى مقطوعات من الديوان وجهها إلى أستاذه ، ومقطوعات أرسلها الأستاذ إلى تلميذه ، منها على سبيل المثال مقطوعة بعنوان « لوعة الخريف » ، إلى أستاذى مطران :

شعري لدى العمّ الخليل صيف الهوى فى مدمعى
صيف لوعتى حين الخريف يئن فى ألم معى
حين الصببا رهن الذبول ، وحين قلبي لا يعى
متقطعاً متوجعاً فى حلمه المتقطع
حلم يرويه الصببا فيجف عند المنبع

وقد اعترف أبو شادى بتلميذته لمطران وبفضله الكبير على موهبته واتجاهه نحو التجديد والعصرية ، فى خاتمة الحقها بالطبعة الثانية لذلك الديوان الأول عام ١٩٣٤ فقال (١) « ٠٠٠ فقد عرفت محبة هذا الرجل الإنسانى وأستاذيته منذ ثلاثين سنة ، إذ تعهدنى صغيراً فبقيت أهتدى بهديه ، وكان أول ناقد لأدبى وأنا لم أتجاوز بعد الثانية عشرة من عمري . ولى أن أقول عن تأثيره على شعري ما قاله المازنى عن أدب شكرى . فلو لمطران لغلب على ظنى أنى ما كنت أعرف إلا بعد زمن مديد معنى الشخصية الأدبية ومعنى الطلاقة الفنية ووحدة القصيدة والروح العالمية فى الأدب وأثر الثقافة

(١) انداء الفجر ص ١١٠ .

فى صقل المواهب الشعرية ٠٠ ومهما يكن من شىء ففى هذا الديوان الصغير
ذكريات عزيزة عندى عاطفيا وأدبيا ٠ فأما الأولى فملموحة فى ثناياه ، وأما
الثانية فترجع إلى ما فيه من التجارب مع أدب استاذى مطران خاصة ٠
فطلاقة التعبير وحرية التأمل والاتجاهات الفكرية الجديدة - كل هذه تتمثل
فى معظم مقطوعات الديوان وقصائده ، ومنها تدرجت إلى مذهب تحرير
النظم ، كما أومن بتحرير النثر ، متأثرا بأدب الجاحظ قديما وبأدب مطران
نفسه حديثا ٠

ولهذه الصلة دارّ كثير من الجدل عند الدارسين حول ريادة خليل
مطران للحركة الرومانسية وتأثر شكرى والعقاد والمازنى وغيرهم بأرائه
وشعره فى هذا المجال (١) ٠

والحق انه لا سبيل إلى نسبة تلك الريادة إلى شاعر أو دارس بعينه ،
فقد كانت الآراء الجديدة فى الشعر والنماذج الرائدة فيه قد أصبحت شيئا
مألوفاً فى كثير من صحف ذلك العهد ومجالاته ودواوينه ، على اختلاف
بينها فى وضوح الفكرة والعصرية والمستوى الفنى ٠ وإذا كان قد قدر لشكرى
والعقاد والمازنى أن يظفروا فى هذا المجال بعناية الدارسين وينسب إليهم
كثير من فضل الريادة ، فذلك لأنهم قد ثابروا على دعوتهم فى النظرية
والتطبيق وافتوا إليهم الأنتظار إذ وجهوا تقدم اللادع إلى أعلام الاتجاه
التقليدى حينذاك وجمعوا فى هذا النقد شتات الآراء المتناثرة عن الشعر ٠
ولعل من أسباب هذه العناية كذلك تلك المكانة الأدبية والفكرية المرموقة التى
يلفها العقاد بعد ، وفضل تلاميذه المخلصين فى رصد جهود أستاذهم والإشادة
بريادته وسبقه ، وهو سبق لا ينكر وإن كان ينبغى أن يوضع فى موضعه
الصحيح من حركة الريادة جميعها ٠

وديوان أبى شادى شعر شاعر مبتدئ يتضمن مقطوعات ظاهرة

(١) جماعة أبوللو ص ١٥٦ وما بعدها ، وأحمد زكى أبو شادى وحركة التجديد
فى الشعر العربى الحديث ٠

التقليد بينة الضعف ، لكن فيه مع ذلك لمحات تتبىء بنزعة صاحبه إلى شعر الوجدان والطبيعة واستبطان الذات فى أسلوب لا يخلو من عثرات الموهبة الناشئة . وبعض هذه اللمحات فى مقطوعات على نمط القصيدة التقليدية ، وبعضها فى نظام المقاطع المتغيرة القوافى . ولعل من أبرز تلك اللمحات وأكثرها اقترابا من روح الرومانسية الممتزجة بالطبيعة فى تحولها وتناقضها ، أبيات له عن الليل يقول فيها :

مرحّ الليل ، أيّ ملهى عجيب
أنت تبدو للشاعر الفنان
كم مرّاءٍ خلقتها وهى شتى
من مديد التناقض الفنان
أنت ملّقى العباد والطهر ، بينا
أنت مجلى التهتك المتفانى
كل راءٍ يرى الذى يشهته
ويذوق الذى يرى من معانى
والنجوم التى تطلّ علينا
فى حنان ورعدة وافتتان
بين حب لنا كأمّ رعتنا
والتياح كخفق قلب الجبان
حبست دمعها ، فإنْ بذلتْه
فشابيب دمعها النورانى
شهبّ تستحيل من دمعها الصافى إلى حرقة ، إلى صوّان
فكان الأجواء للأرض أذتها ، فحاكت طبيعة الإنسان

وتتمثل « حدّثة » هذا الشمر فى بعض الفساطه التى تدل على تصور جديد لليل ، والشاعر ، والنجوم وعلاقة الطبيعة بالنفس ، من مثل وصفه الليل بالمرح والملى ، والشاعر بالفنان ونظرة النجوم بالحنان والرعشة . فالليل عنده ليس همومًا كله ، ولا مرحا كله ، وإنما هو خليط

من المتناقضات التي لا تتخفى من اختلاف سلوك الناس وحده ، بل من ذلك
الوعي الرومانسي لما للوجدان من شأن في إدراك الطبيعة والإحساس بها :

كل راءٍ يرى الذي يشتهيهِه
ويذوق الذي يرى من معاني

ومن تلك المقطوعات مقطوعة صغيرة تتمثل نزعتها إلى الجديد في
بنائها وبعض ألفاظها وما تصوره من تداخل الحواس ، الذي يدل عليه
عنوانها نفسه « باقة أنغام » :

إذا استمعتُ إليك فُتنت من توقيعكُ
كان سَمعى لَدِيكَ عيني بمجلى ربيك
أصغى إلى هذه الألحان زاهية
كانها تُحَبُّ الأزهار للعينِ
فكل لحن له لِسُون يَضِيءُ به
وجمعها باقة من زهرك الفنى
وكل لحن له عطر يَفُوح به
وإن تَخَيَّلْهُ غَيْرى من الظن
وانت كَوْنى ، وكونى فى حقيقته
جَمَّ المَعانى التى غابت عن الكون
إذا استمعتُ إليك فتنت من توقيعك
كان سَمعى لَدِيكَ عيني بمجلى ربيك

والتجديد واضح فى الشكل ، فى المزاجية بين بحرين ، وبداية
المقطوعة ببيتين وختامها بهما وكأنهما قرار موسيقى . أما تداخل الحواس
فواضح فى نسبة اللون والعطر إلى الألحان وتجسيمها كأنها نخبة من
الأزهار تراها العين . وكثير من تلك الألفاظ التى عبر بها الشاعر عن هذا
الإحساس الرومانسي الجديد يُعَدُّ إذا جمع بعضه إلى بعض معجماً شعرياً

على قدر غير قليل من الحداثة • ويلتفت الشاعر هنا أيضا إلى ما للوجدان من شأن في إدراك الطبيعة وتلوينها بلونه الخاص لتصبح عالما جديدا يتضمن معاني ليست للعالم الخارجي ، في قوله - برغم ركافة نظمه - :

وانت كوني ، وكوني في حقيقته
جم المعاني التي غابت عن الكون

وللشاعر مقطوعة ثالثة عن رياح الخريف فيها التفات باكر إلى ذلك الفصل الذي نفقده في الشعر العربي القديم ، والذي أصبح بعد رمزاً لكثير من المشاعر الرومانسية المتصلة بالفقد والأسى الشفيف والجمال الرقيق والفناء المقرب • والمقطوعة تكاد تنبئ باثر الشعر الرومانسي الأوربي وإن كنا لا نستطيع أن نجزم بأن الشاعر قد أتاحت له معرفة كافية بذلك الشعر في تلك السن المبكرة ، ففيها هذا التجسيم المهود لرياح الفصول المختلفة وتحميلها معاني الفقد والوله والشroud النابعة من وجدان الشاعر أو « أوهامه » :

هلمى ! ، هلمى ، بنات الخريف
وطوفى وطوفى بهذا الحفيف
نراك بأوهامنا جائلة
كباحثة عن تراث فقيد
وقد حُرمت منه في يوم عيب
فتضى بلهفتها سائله !
نراك تطوفين ولهى شريفة
تهزين حتى الغصون الوحيدة
وتذرين حتى الرياح التي
تظنين فيها خفايا الجمال
وقد حجبته أياى الليال
فهل تنتهين إلى غاية !

ولا نكاد نظفر بمثل هذا التجسيم للريح فى الشعر العربى القديم
إلا فى بيت فريد اسلم بن الوليد يصف فيه هبوب الريح فى واد ضيق تحف
به الجبال :

تمشى الرياح به حمري مولهسة
حيرى تلوذ بأكتاف الجلاميـــــد

وهو تجسيم بديع جرى فيه الشاعر على عرف الشعر القديم فى
« تركيز » الصورة وتمثيل أبرز دلالاتها النفسية دون العنسية بالتحليل
والتفصيل .

على أن للشاعر إلى جانب ذلك قصيدة فذة فى روحها الرومانسية
الغالبة على طبيعتها وتجريتها وصورها ومعجمها وإيقاعها العام ، هى قصيدة
« الحان النارج » وقد وردت فى مختارات من شعر الشاعر نشرها عام ١٩١٠
بعنوان « قطرة من يراع فى علم الأدب والاجتماع » . ومهما يكن الرأى فى
مستوى صياغتها فإنها تفوق فى اتجاهها وتعبيرها الرومانسي أغلب ما نظم
شكرى والعقاد والمازنى حينذاك فى هذا المجال (١) . ونستطيع أن نجد لها
صدى بعد ظهورها بمئتين فى قصيدة رومانسية بديعة للشاعر محمد عبيد
المعطى الهمشرى بعنوان « النارنجة الذابلة » . يقول أبو شادى :

من عيبر النارج أصـــــداء الحان تمثت فى رَوْحِهِ العبقريِّ
كم غـــــرام له تكرر فى الأعـــــوام ، تكرر آية من نبي

هو نور مشـــــع حينما الزهر ضـــــياء مجسم من لحن

(١) سبق إلى الالتفات إلى هذه القصيدة والتنويه باتجاهها الجديد الدكتور كمال
نضات فى كتابه « أحمد زكى أبو شادى وحركة التجديد فى الشعر العربى الحديث »
ص ٢٩٦ - ٢٩٧ وقال عنها : والقصيدة كما فرى خطوة جريئة وابتداع شخصى غريب .
فى هذه السن المبكرة ، وفى هذه الفترة من مراحل تطور شعرنا العربى أيضا .

وَقَفَى تَحْنَهُ عِبَادَةٌ مَشْدُودَةٌ وَأَحْلَامُهُ فَنُونُ الْفَنُونِ

حينما أنتَ يا حياتي قُربى كَمَعَانِ شِاتِ خِيَالِ الْجَرِيءِ
وَكَانَ الطَّبِيعَةُ احْتَضَنَتْنا فاضافت هَنَاءَ لِلهْنِءِ

ليس وَهْمًا تَخَلَّى ، إِنَّ وَجْدَانِي مِنَ الزَّهْرِ وَالضَّيَاءِ الصَّرِيعِ
ليس وهما تَسْمَعُ ، تِلْكَ الْحَانِ تَدَاوَى كَالْوَصْلِ قَلْبَ الْجَرِيعِ

وَالهَدْوِ السَّحَرِيِّ تَمْلُؤُهُ الْأَلْحَانُ سَمْعًا وَمَنْظَرًا لِلْقُلُوبِ
لَا يَرَاهَا وَلَيْسَ يَسْمَعُهَا إِلَّا حَبِيبٌ مَسْتَلْتُهُمْ مِنْ حَبِيبِ

إِيهَذَا النَّارِجِ ، يَا صَاحِبِي الشَّادِي بِأَحْلَامِ عَالَمِ مَسْحُورِ
هَـا هُنَا نَحْنُ مِنْ عَيْبَرِكَ نَسْتَفِ جَمَالًا مُؤَصِّلًا فِي الدَّهْوَرِ

لَا نَمْلُ الْوَقُوفَ وَالْجُلُوسَةَ الْحُلُوةَ فِي نَوْرِكَ الظِّلِيلِ الْعَجِيبِ
تُحْجِبُ الشَّمْسُ حِينَمَا أَنْتَ أَقْمَارُ مُحَالٍ لِمِثْلِهَا أَنْ تَغِيبَ

وَكَاثِي أَنْدَمَجْتَ فِيكَ فَأَصْبَحْتَ قَلِيلًا مِنْ عَطْرِكَ الْجَمْدَابِ
ثُمَّ انْمَشَتْ مِنْ أَقْدَاسٍ فِي قُرْبِي وَقَبْلَتْ ثَغْرِهَا لَا أَهَابَ

وَتَعَمَّقَتْ فِي نَهَاها وَعَانَقَتْ فُؤَادًا .. نَاجِيَتُهُ فِي هُصُومٍ
فَتَفَانَيْتَ فِيهِ مِنْ دُونِ أَنْ أَرْجُو رَجُوعًا ، فَفِيهِ رَوْحٌ وَكُوفُ

مَسْتَشْفَاً سِرَ الْحَيَاةِ الَّتِي تَمْلِي عَلَى الْكُونِ مَا أَرَادَ الْجَمْعَالُ
أَي شَيْءٍ كَالنُّورِ فِي صُورِ الْعَطْرِ يُنِيلُ الْخِيَالِ أَشْهَى مُحَالٍ :

هَكَذَا أَرْتَوَى بِمَسَالِمِ أَحْلَامِي ، إِذَا كَانَ كُلُّ عَيْشٍ ظَلْمًا
هَكَذَا عَابَدَ الضَّيَاءَ أَقَانِيَهُ عَيْبَرٌ مَجْتَبٍ بِالضَّيَاءِ

ومهما يكن رأينا في « صياغة » الشاعر الشاب ومدى سيطرته على

اللغة والتعبير ، فإنّ في القصيدة من الألفاظ ذات الإحياءات الوجدانية العديدة ، ومن تداخل مدركات الحواس ، ومن الجو المهيّج في خدر العبير والألحان والنور والحب ، ما يجعلها قصيدة رائدة في الاتجاه الوجداني حينذاك ، وهي تذكرنا بقصيدة بديعة عن « النارنجة الذابلة » لشاعر روماني من جماعة أبولو ، هو محمد عبد المعطى الهمشري ، ولعلنا نلاحظ تماثل الروح والمعجم والجو النفسى بين قصيدة أبى شادى ومقطوعة الهمشري التى يقول فيها :

هيهات ٠٠ لن أنسى بظلك مجلسي
وأنا أراعى الأفق نصف منقّص
خنقت جفونى نكريات حلوة
من عطرك القمرى والنغم الوضى
فانسأب منك على كليل مشاعري
ينبوع لمن فى الخيال مفضض
وهفت عليك السروح من وادى الأسى
لتنعب من خمير الأريج الأبيض !

وقد قدر لأبى شادى بعد أن يضطلع بدور مرموق فى حركة الشعر الوجدانى بما قال من شعر كثير ، وبما جمع حوله من مواهب شابة فى الوطن العربى ذاعت أسماؤهم على صفحات مجلة جماعته « أبولو » . وقد يختلف الدارسون حول شعره ومستواه لكن أحدا لا يستطيع أن ينكر دوره فى ريادة ذلك التيار الجديد إلى جانب أدوار شعراء وأدباء آخرين .

البدايات فى شعر المهجر

واكب الاتجاه نحو الشعر الوجدانى فى الوطن العربى اتجاهاً مماثل عند طائفة من شعراء الشمام بالمهجر الأمريكى فى الشمال والجنوب . وإذا كان الاتجاه فى الوطن العربى قد اتخذ أحياناً صورة تجنيد تلقائى نابع من مزاج الشاعر أو طبيعة موهبته . وأحياناً صورة خصومة حادة بين القديم والجديد ، فإنه عند شعراء المهجر كان أميل إلى التلقائية المستجيبة لنفوس هؤلاء الشعراء وبيئاتهم الجديدة . فلم يكن فى تلك البيئات من الشعراء التقليديين المرحوقين من يمكن أن يمثل لديهم عائقاً فى سبيل الظهور أو التجديد فيتخذوا من شعره محوراً لمعركة أدبية عنيفة كتلك التى دارت حول شعر شوقى وحافظ وغيرهما من الشعراء والأدباء ، ولم يكن هناك من النقاد واللغويين من يستثير وجوده حميتهم للهجوم على الشعر التقليدى والدفاع عن نزعتهم نحو التجارب الوجدانية وما تقتضيه من تجديد فى اللغة والأساليب . لذلك جرى تجديدهم فى تيار هادئ إلا من دعوات نظرية مجردة ترفض الخضوع المطلق للتقليد وتدعو إلى لغة عصرية وأساليب لا تحتذى التراث احتذاء تاماً ، وترى فى التجارب الذاتية والتعبير عن المواقف المجال الصحيح للشعر الرفيع .

وقد بدأ بعض هؤلاء الشعراء نشاطهم الشعرى على نحو لا يكاد ينبىء بما انتهوا إليه من تحول جعلهم رواداً ثم أعلاماً فى حركة الشعر الوجدانى الحديث ، إلا فى طبيعة بعض التجارب التى صوروها ولسات يسيرة فى بعض معجمهم وأساليبهم وصورهم . فقد أصدر إيليا أبو ماضى ديوانه الأول « تذكارات الماضى » عام ١٩١١ بالأسكندرية قبل أن يرحل إلى المهجر ، وهو يضم مجموعة من القصائد فى الاجتماع والقصص والنسيب والوصف والرياء والإخوانيات وغير ذلك من « أغراض » الشعر المألوفة التى لا تمثل اتجاهها وجدانياً ظاهراً عند الشاعر .

على أننا نلمس فى بعض قصائده القصصية ما رآناه عند غيره من

الثغات إلى المواقف « الرومانسية » المعروفة وتصوير لمآسى الفقراء والمحبين وتحول المصائر ويطش القدر ومفاجآت الأحداث ، وما يقتضى ذلك من بعض الصور البيانية التى تعبر عن عواطف الشخصيات أو ترسم جو القصة المادى والنفسى . من ذلك قصيدة له بعنوان « أنا هو » (١) تروى قصة فتاة تحطمت مركبة كانت تركبها مع غيرها من المسافرين ، فاضطرت أن تعبر الغابة فى ظلام الليل مع واحد من رفاق السفر وقد سيطر عليها الخوف من قاطع طريق مشهور . وحين تبلغ مشارف الغابة وقد طلع الصباح تدرك أن رفيقها وحاميتها لم يكن إلا ذلك الذى كانت تخشاه ، ثم تكون المفاجأة الكبرى حين يكتشفان أنهما أخوان فرق بينهما الدهر بعد أن صرعت يد الغدر أباهما وشئتت شملهما منذ سنين !

وفى الديوان قصة أخرى ذات طابع عاطفى مسرف بالغ السسذاجة بعنوان « مصرع حبيبين » (٢) تروى عن فتى وفتاة متحابين يلتقيان فتنبئهم الفتاة فتاتها بأن فراقا أبديا يوشك أن يضرب عليهما ، فيموت الفتى لساعته من الجزع وتموت صاحبتة على أثره من الكمد !

وقصة ثالثة عن فتاة سمعت طلقة رصاص فى الظلام فهرعت تبحث عن مصدرها فرائت قتيلًا حسبته من تحب فأطلقت رصاصة صرعت من ظننته قاتله . ثم عرفت بعد ذلك أنها لم تقتل إلا صاحبها (٣) .

ويتراوح أسلوب هذه القصائد بين التوفيق فى رسم أجواء القصة ولحظاتها النفسية فى عبارات تقليدية محكمة إلى حد لا يأس به ، وأبيات من النظم الركيك الذى ينبئ عن موهبة شاعر مبتدئ . قالشاعر يبدأ - مثلا - قصيدته « أنا هو » بوصف المركبة والمسافرين وصفا يعتمد على

(١) تتكار الماضى ص ١٩ .

(٢) الديوان ص ٢٨ .

(٣) الديوان ص ١٧ .

المقابلة اللفظية المألوفة في الشعر القديم ، وعلى التشبيهات والمجازات المعهودة ، وإن ربطت ربطا يسيرا بين الجو الخارجي والعالم الداخلي للشخصيات :

كانت قُبَيْلُ العِصْرِ مركبة
تجرى بمن فيها من الشَّفْرِ
ما بين منخفض ومرتفع
عال ، وبين السهل والسور
وتخط بالمجالات سائرة
في الأرض أسطارا ولا تدرى

سَيَّارة في الأرض ما فتئت
كالطير من وكر إلى وكر
تأبى وتأنف أن يلم بهـا
تعب وأن تشكو سوى الزجر
حملت من الركاب كل فتى
حمن السرواء وكل ذي قدر
يتحدثون ، فذاك عن أمل
أت ، وذا عن سالك العِصْرِ
يتحدثون ، وتلك سائرة
بالقسوم لا تلوى على أمر
فكانما حَرَبَتْ لَهَا أَجْلا
أن تلقى والشمس في خدر
حتى إذا صارت بداحية
ممدودة أطرافها صفر
سقطت من المجالات واحدة
فتحطت إريا على الصخر
فتشامم الركاب واضطربوا
مما ألم بهم من الضر

وتقرّوا بعد انتظامهم
بنداً ، وكم نظم إلى نثر
والضمس قد سالت اشعتها
تكسو اديم الأرض بالتبر
والألق محمّر كأن به
حنقا على الأيام والدهر
والقوم واجفة قلوبهم
قلقا كأنهم على الجمر

لكننا لا نلبث أن نراه يهبط إلى نظم سء حافل بالتشبيهات والألفاظ
التقليدية التي لا تناسب الموقف القصصى ، من مثل قوله :

قالت له : لم يبق من خطر
جمّ نماذره ، ولا نـزـد
انظر فإن الصبح أوشك أن
يمصو ضسياء الأنجم الزهر
واراه دبّ إلى الظلام فهل
هذا يبيب الشيب في الشعر !
واسمع لأصوات الطيور علت
بين النقا والضلال والسدر
قال الفتى : أو كنت فى خطر ؟
قالت له : عجباً .. ألم تدبر ؟
فاجابها : ما كان فى خطر
من كان صاحبه الفتى « هنرى » !
فتقهقرت فزعاً ، فقسال لها
لا تهلمى وأصفى (١) إلى حُر :

(١) كثيراً ما يخفف شعراء المهجر همزة الأمر من الفعل الرباعى حتى ليكاد
ذلك يكون ظاهرة لديهم .

ما كنت بالشرير قط ولا الرجل الذى يرتاح للمشـ
لكنتى دهر يجـور على
دهر يجـور على بنى الدهـر
بل إننى خطر على فئـة
منها على خطر نوى الضـر
قتلوا أبى ظلمـا ، فقتلهم
عدل ، وحسبى العدل أن يجرى

ومن نماذج نظمه السوء قوله أيضا من قصيدة « مصرع حبيبين » :

قال الفتى والدمع منتثر على
خديه : يا أسماء قولى ما جرى ا
فتلفتُ فى الروض خيفةً سامع
فكاتها الظبى الفرير إذا رنا
وترددت بكلامها ، فكانمـا
تبغى ولا تبغى التفؤء بالنبـا
قالت ، ودمع الحزن يخفق صوتها
وشت الحواسد عند من نخشى بنا
وغداً يعود الشمل منقسم العرى
هذا هو الخير اليقين بلا خفـا
قد انبأته بالفراق ، وما درت
أن القراق جمام من عرف الهوى
فكانمـا سهم أصـاب فؤاده
وكانه لما ارتمى طـود هوى
أما الفتاة فراها ما صار فى
محبريها ، وكانها ندمت على ؟
جعلت تناديه بصوت محزن
فيجيبها كندائها رجع المسـدى
حتى إذا قنطت بنت منه كما
يدنو آخر الداء العضال من الدوا

وحتت فحسرت الفتى وإذا به
جسم ولكن لا حياة به ولا ..
قد فارق الدنيا ففارقها للرجا
وهوت تمنقه ففارتق الورى !
قمران ضمهما التراب وما
— عرفتُ سواهما قمرين ضمهما الثرى!

ولا يختلف « وصف » الشاعر كثيرا عن هذه الأنماط التى تتراوح بين
التوفيق المقبول والفضل البين ، وتتسم فى أكثر حالاتها توفيقا بالاعتماد على
ما ذكرناه من مقابلات لفظية سريعة ومجانسات يسيرة وتمهيد تقليدى
للقافية وتشبيهات ومجازات مألوفة فى الشعر القديم ، وهى لا تنبئ عن
إحساس حقيقى بالتجربة بقدر ما تدل على الاحتذاء والتقليد ، ولعل غير
نماذج فى هذا الباب قصيدة أسماها « قصيدة الطبيعة » يقول فيها (١) :

روض إذا زرتَه كَثِيْبَا
نَقَسَ مِنْ قَلْبِكَ الْكَرْوِيَا
يَعْبُدُ قَلْبَ الْخَلْقِ مُفْرِيَا
وَيَنْسَى الْعَاشِقُ الْحَبِيْبَا
إِذَا يَكَاهُ الْغَمَامُ شَقَتْ
مِنْ الْأَسَى زَهْرَهُ الْجِيْبِيَا ؟
تَلْقَى لِيَدِهِ الصَّبَا ضَرْبِيَا
وَلَسْتُ تَلْقَى لَهُ ضَرْبِيْبَا
وَشَبَاهُ قَطْرِ النَّيْدَى فَاَضْحَى
رِدَاؤُهُ مُقْلَمَسَا قَشِيْبَا
فَمِنْ غَضَبٍ تَمِيسُ شِهْبَا
وَمِنْ زَهْوٍ تَضْشُوعُ طِيْبَا
وَمِنْ طَيْسُورٍ إِذَا تَفَنَّتْ
عَادَ الْمَعْنَى بِهِبَا طَرْوِيَا

ونرجس كالقريب يرنو
وليس ما يقتضى رقيقا
واقصوان يبرك درا
وجلنار حكي اللهيا
وجدول لا يزال يجرى
كانه يقتضى مرييا
تسمع طورا له خيريرا
وتارة فى الثرى دبيبا
إذا ترامى على جيب
أسمى به مريعا خصيبا
أو يتجنى على خصيب
أعاده قاحلا جديبا
صح ، فلو جاءه عليل
لم يأت من بعده طيبا
وكل معنى به جميل
يعلّم الشاعر النسيبا
أرض إذا زارها شريب
أصبح عن أرضه غريبا

وليس غزله بأحسن حالا من قصصه ووصفه ، بل يجرى أيضا على
سنن تقليدى ، وإن أعوزه صقل القديم وأصالته * ومنه قوله من قصيدة
طويلة كانه يعارض فيها يائنة المجنون بعنوان « جنة مشتاق » (١) :

إذا لم تكن لى اسيا أو مؤاسيا
فلا تكتل لزاما ، وتزنى وما ييسا
فالذى رأيت اللوم ينكى صبايتى
كذلك عهدت الزند بالقدح واربيا
ألا حبذا من سالف العيش ما مضى
ويا حبذا لو كان يرجع ثانييا

زمان كقلب الطفل صاف ، وكالمنى
لذيذ ، ولكن كان كالحلم فانيسا
أحنّ إليه في العشي وفي الضحى
حنين غريب جاءه الشوق داعيا
ولولا أمور في الفؤاد أمرها
جعلت عليه الدهر وقفا لسانيا
خليليّ أعوام السرور دقائق
وأيامه كادت تكون ثوانيا
وأجمل أوقات الفتى زمن الصبى
وخير الصبى ما كان في الحب ناميا

ونلاحظ في قصائد الشاعر الاجتماعية بذور النزعة التي نمت عنده في المهجر بعد ذلك، من ميل إلى التأمل في أحوال النفس والمجتمع . ويقترب أسلوبه في تلك القصائد من أسلوب الشعر القديم في معجمه وجهازة إيقاعه، وإن ظل بعيدا كذلك عن صقله وأصالته ، كما في قوله (١) :

وإنّ سرى الجهل في شعب فضعضمه
فالملم خير دواء يصلح الخللا
بحر لئن غاض مات الخلق من ظمأ
وكوكب تظلم الدينيسا إذا انقلا
هو الجراز الذي ما ممّته قلل
وكل غضب نرى في حده قللا
بلى ، هو السيف لكن لا يريق دما
وليس يكتمه غُمد إذا نصبلا
لولا لسا نر الأمسواج حاملة
من الحديد جبّالا تحمل القللا

(١) الديوان ص ٨ .

من كل سابعة في اللج تحسبها
ذا حاجة راح يعدو نحوها عَجَلا
جزء من الأرض فوق الماء منتقل
فيه من الناس جزء بات مرتحلا
ولا القطار الذي أضحى يضبط بنا
في كل فج يروض الحزن والسهلا
من كل مضطرب في الأرض ذى لجب
يُنسيك منظره الأحداج والابلا

وليس للشاعر في هذا الديوان الأول أية محاولات للتجديد في
القصيدة ، بل يقع كل شعره في إطار الشكل التقليدي المطرد القافية •

* * *

وأما الشاعر القروي رشيد سليم الخوري فشعره قبل هجرته تقليدي
مصقول للمعابة منساب الإيقاع يبشر بتلك الرصانة المعهودة في شعره بعد
ذلك ، وإن احتذى في تشبيهاته ومجازاته ومقالاته أسلوب الشعر القديم ،
كما في هذه الأبيات التي قالها عن قطار أقله بين بيروت وزحلة عام
١٩١١ (١) :

وناقلى حيث تحلو في الهوى نُقَلْ
يمشى به الدافعان الشوق والاملُ
كانه جِبَل يمشى على جِبَل
يرسو إذا شاء طورا ثم ينتقل
ما عاقه في السرى برد ولا مطر
كأن لطم الحيا في وجهه قُبَلْ
يمشى الهوينى كخود ناعس نهضت
عند الضحى لم يزل في جفنها ثقل

ما سار نحو الشام الليل مكتملا
إلا وجفن الدجى بالفجر مكتحل
طورا تخفّ إلى استقباله قلل
وتارة تنثنى من دريئه قلل

وللشاعر أبيات قالها في « سوق الغرب » عام ١٩١٣ قبيل سفره إلى
المهجر عن « الشعرة البيضاء » تبدو فيها طبيعة الموهبة المبتدئة التي تسعى
إلى الأصالة والابتكار فتقع في الصنعة الذهنية والتشبيهات التجريدية
المتكلفة :

تبكت وميعاد الشباب بعيد
وجيش أمانى الشباب عديد
ولا عجب أن ولد الفهم ماسمة
برامى ، وضغط الحادثات شديد
يلوح خلال الشعر نور بياضها
كما لاح في ليل الخطوب رشيد
كان الشمور السود أعصر ظلمة
بدا بينها عصر أغر مجيد
كان سواد القود حيرة جاهل
تصدى لها رأس أهل سديد
تجلت على عرش الشباب كسيد
حواليه من سود الشمور عبيد

هكذا كانت البدايات الفنية لبعض هؤلاء الشعراء المرموقين ، قبل
هجرتهم ، لا نكاد نجد فيه صدى يذكر لوجدانهم أو محاولة للتجديد في
أسلوب الشعر وصوره ، إلا ما رأيناه عند أبى ماضى من التفات إلى بعض
المواقف العاطفية في قصصه ، ومن تعبير يسير عن بعض اللحظات والأجواء
النفسية . على أننا لا بد أن نذكر في هذا المقام أن هذين الشاعرين كانا
ما يزالان في مطلع الشباب يغذوان مواهبهما برصيد من التراث في اللغة

والألب يجنح بهما الى التقليد . وقد كان أبو ماضى حين صدر ديوانه الأول فى الواحدة والعشرين ، وكان رشيد سليم حين نظم ما أوردنا له من شعر بين الرابعة والعشرين والسادسة والعشرين .

وقد تبدع بعض المواهب فى مثل تلك الأعمار المبكرة ، لكن موهبتى هذين الشعاعين قد نضجتا على مهل وتطورتا ببطء حتى بعد رحيلهما إلى مهجرهما فى الشمال والجنوب .

وإذا صح ما ذكره رشيد سليم فى مقدمة ديوانه عن شبوهه قُبيل الرحيل، ولم يكن أعزازا عاطفيا لذكريات بعيدة بعد أن تقدمت به السن وطالت به الغربة ، فإننا نلمس فيه روحا رومانسية خيالية حاملة تربط بين الطبيعة والموسيقى والشعر وتميل الى العزلة والتأمل . فقد كتب يقول (١) : « قبيل نهاية الدراسة فى سوق الغرب بين منتصف حزيران ومنتصف تموز عام ١٩١٣ اصطنعت سُلما وأعددت فى عب صنوبرة منفردة عن غابتها فراشا علقته حوائيه عودى وقنديلى . فكنت أروح إليه كل مساء أعزف ساعة وأطالع ساعة ، ثم أنام توقظنى العصافير مطلع الفجر فأهبط لأرتقى فى حوض صعيد طيب أقلب عليه جسدى ثقيليا ، وأشم حواء وترابه ، وأبل قلبى الهمان بمقدار كأس من الندى أرتضيه من شفاء أعيشابه وأترقهها من عيون أزاهيره ! ثم أعدو ساعة فى منعرجات جبلية تنحدر بى الى جدول أبقرد يذوب لجينه ، وأعود الهوينى مجيلا طرفى بين برّ لبنان وبحره وسمائه ، مائلا جوانحى من نسيمات أسحاره ، و متموّنا من مناظره الساحرة أفلاما أنخرها فى حنايا صدرى لأعزى بعرضها على مخيلتى كلما خيم الحزن على مضجعى فى ليالى غريقتى الموحشة » .

ويبدو أن حب رشيد سليم للموسيقى والعزف على العود منذ صباه كان موجهه الأول نحو التجديد والشعر الوجدانى الحديث فى المهجر ، قبل

(١) مقدمة الديوان ص ٣٣ .

أن يشغل نفسه بعد ذلك بقضايا الوطن والقومية • وقد لا يكون هذا الشعر على مستوى فنى عال ، لكننا نجد فيه مع ذلك لمسات من الوجدان والوانا من التعبير تقربه من طبيعة الشعر الرومانسى فى جانب من جوانبه حين يتشبث الشاعر بالماضى ويحن إلى موطنه الأولى وأصلا بين مشاعره وبعض لحظات ومظاهر من الطبيعة ترتبط عادة بالحزن والحنين ، وتقضى تعبيرا شعريا يتسم بالمشجن الشفيف • ومن ذلك قوله فى قصيدة بعنوان « الغريب والشمس » • نظمها ولحنها فى الريوى جانيرى عام ١٩١٤ (١) :

رَبِّةُ النُّورِ جَمالٌ وَكمالٌ ••• ما أَجَلًا
مذ بدا وجهك من خلف الجبال ••• وتجلّى
مال ظل الليل نحو الغرب ، مال ••• ثم ولى

شمس لبنان ، أنظرى حال الغريب ••• وأرحميه
وانكرى كل شروق وغروب ••• لنويه
أنه صب ، وتذكّر الحبيب ••• ملء فيه

وإذا لُحِتَ بِمِئْماء « الوطن » ••• مُسْتَحَصِّ
حيث يمشى إخوتى مثل القطا ••• خلف أمى
فالتمى عنى آثار الخطى ••• أي لثم !

ليتنى أعلق يا ذات الضياء ••• بحبالك !
لتدور بى أفاق السماء ••• كهلاك
وأراهم كل صبح ومساء ••• من هنالك

على أنه حين يتخلّى عن ذلك الطابع الغنائى ، فى تلك المرحلة الباكرة عقب تجرته ، يعود فى شعره العاطفى إلى أسلوبه التقليدى برغم إطار « المقطوعة » الجديد ، فنرى فى ذلك الشعر روح النظم وغلبة الذهن وانقطاع

الصلة بين مقطوعات القصيدة ، وبعض ألوان من البديع والصنعة اللغوية
غير المرفقة ، كما فى قوله من قصيدة بعنوان « حب مجهول » (١) نظمها
عام ١٩١٤ :

كانى قد خلقت لى اراك
فان لم تطلعى فالىكون قبر
أريد فلا أرى احدا سواك
كان الأرض ، إلا منه ، قفر !

أحاول عند مرآة القفى
باشعار الهوى ، فيدق قلبى
وأسكت خافضاً رأى كاتى
غلام راعه نظير المريرى

ويعسى المود بين يدي صبا
لمن اناملى ، والحب داء
ويفسد قلبه الخشبى قلبا
يجول اليأس فيه والرجاء

يقربك الجمال لكل راج
فيذكر . ثم ييمده الجلال
كأنه ماسية خلف السراج
تراها العين لكن لا تنال

قرأت بوجهك الفتان سطرأ
تنزه فى البلاغة عن مزيد
حويت محاسن الأكوام طرا
فشخصك معجم الحسن الفريد !

أما إيليا أبو ماضى فنرى لديه تطورا ملحوظا فى قصائد نشرها فى

مجلة الفنّون بعد ظهور ديوانه الأول بسنوات قلائل . فقد أصبحت قصائده ذات البناء التقليدي أكثر رصانة وتماسكا . وبدت في قصائده ذات النزعة الجديدة ملامح النضج وبعض السمات الفنية المعروفة في الشعر الوجداني كانت بواكير ذلك التطور البعيد الذي نلقاه في ديوانيه « الجداول » و « الخمائل » . وقد كان الشاعر مشغولا في تلك الفترة الأولى من حياته بالمهجر بقضايا وطنه ، يُحلّها من نفسه محل التجربة الذاتية ويعبر عنها بالحدة واللوعة اللتين نلمسهما في تجارب الوجدانيين المعاطفية .

ولعل أقرب قصائد الشاعر إلى النضج في الإطار التقليدي قصيدة له بعنوان « الشاعر والأمة » (١) يستنهض فيها همه العرب وينعى عليهم ضعف أمرهم وتفريق كلمتهم . وفيها نرى عبارة محكمة ، تحسن بناء الصورة التقليدية المصقولة واستخدام الوسائل الفنية في الشعر القديم ، من تمهيد موفق للمقابلة ، إلى مزاجية بين شطري البيت في البناء والإيقاع ، إلى قواف محكمة تجيء ختاماً طبيعياً لا خلل فيه لبناء البيت كله . ومن نماذج هذا التوفيق قوله في مقطوعات من تلك القصيدة متحدّثاً عن أسى الشاعر لما يشهد من حال أمته :

كان فيها شاعر مشتهر
نر قواف بينها مشتهره
كلما هزت يداه وترا
هز من كل فؤاد وتره
تعس الحظ ، وهمل أتعس من
شاعر في أمة محتضره !
يقرأ الناظر في مقلته
ثورة ظاهرة مستترة
حائراً كالريح في أطلاهـيا
باكياً والسحب المنهمـره

وهي فى أهوانها لاهية
وكذاك الأمة المستهتره
ما رأت مهجته المنفطره
لا ، ولا أدمعه المنصدره
فشكاه الشعر مما سامه
وشكاه الليل مما سهره
ثم لما عبث اليأس به
مزق الطرس وشج الحبره ا

أما شعره ذو النزعة العصرية فلعل خير نموذج له قصيدة طويلة على نظام المقطوعة بعنوان « أمة تفنى وأنتم تلمبون » (٢) ، يبدوها بذلك التساؤل الذى أصبح فيما بعد ظاهرة فى الشعر المهجرى الذى يستبطن وجدان الشاعر ويصور عالمه النفسى حافلا بالاضطراب والبلبلية ، ويربط بين ذلك وعالمه الخارجى . ومن عادة هؤلاء الشعراء - كما سنرى بعد - إلحاحهم فى هذا التساؤل وتقليبهم الأمر على أكثر من وجه ، معتمدين على الاستفهام المتتابع والنفي لما يُقن أنه يمكن أن يكون جواباً لهذا الاستفهام ، وكان الشاعر يريد أن يضفي بعض « الحركة الدرامية » فى تعبيره عن هذا العالم الوجدانى المضطرب . وهو فى استفهامه ونفيه يبنى صورته على كثير من التكرار لوجره متقاربة من مظاهر الإحساس الواحد ، تتماثل فيه العبارات فى بنائها وإيقاعها ، وتكثر فيه المترادفات أو الألفاظ المتقاربة الدلالة .

ويمضى الشاعر طويلاً فى رسم صورة ذلك الوجدان المضطرب قبل أن يصرح بسر اضطرابه وجزعه فيربط بين حالته النفسية تلك وما يشهد من تفرق أمتة وضعف أمرها . ونستطيع أن نلمس تلك السمات الفنية التى أشرنا إليها ، فى المقاطع الأولى من القصيدة :

أَعْلَى عَيْنِيَّ من الدمع غشاء ؟

أم على الشمس حجاب من غمام ؟
غاض نور الطرف أم غارت نُكَّاء ؟
لست أرى .. غير أتى فى ظلام !
ما لنفسى لا تبالى الطريق ؟
أين ذاك الزهو ، أين الكَلَف ؟
عجبا .. ماذا دهاها ؟ عجبا !
فهي لا تشكو ولا تستعطف
ليتها ما عرفت ذاك النبا
فالمسيد العيش من لا يعرف !
لا ابتسام الخيد ، لا رقص الطلحة
يتصّبّاها ، ولا شدر الحمام
بالكرى عنى ، وبى عنه ، جفاء
أنا وحيدى .. أم كذا كل الأنام ؟
لا أرى لى من همومى موريا
فهي فى هذا وثياك الطريق
فى الربى ، فوق الربى ، تحت الربى
فى الفضاء الرحب ، فى الروض الأنيق
فى امتزاز الفصن ، فى نفح الصبا
فى انسجام الفيث ، فى ملح البروق
كلما أومض برق أو أضواء
يت أشكو فى الدجى وقع المسام
فى ابتسام الفجر للمرضى شفاء
وابتسام الفجر لى فيه مسقام !

على أن الصورة تختلف بالتدرج بعد أن يستقر هؤلاء الشعراء فى
مهاجرهم ، فيجنح شعرهم شيئا قشينا إلى اتجاه وجدانى واضح ينتهى عند
بعضهم إلى مشارف الرومانسية الكاملة ، ويقف عند بعضهم موزعا بين

قديم التراث وجديد المعاصرة ، مع اختلاف فى المستوى الشعرى حسب طبيعة الموهبة والثقافة . والحق أن هؤلاء الشعراء يختلفون فى مستوياتهم الفنية اختلافاً بيناً وإن كانوا جميعاً قد غدوا موضعاً لدراسات مستفيضة بوصفهم من شعراء المهجر الذين عُرفوا باتجاه وجدانى وفنى خاص . ولا يكاد أحد من الدارسين يفرق بين هذه المستويات أو يبين أيهم الشاعر الموهوب وأيهم « ينظم » الشعر اتباعاً لاتجاه وجد نفسه مقتباً إليه . ذلك لأن الدارسين قد اهتموا فى المقام الأول بمضمون أشعارهم الوجدانية أو الرومانسية وبموضوعات قصائدهم وما يشتركون فيه من اتجاهات فكرية أو سمات نفسية . وقد انساق القليل ممن درسوا شيئاً من مقومات شعرهم الفنية وراء هذا الانتماء الجماعى فسلكهم جميعاً فى اتجاه فنى واحد متناسين ما بينهم من فروق واضحة .

ويبدو الاتجاه الوجدانى عند رواد هذه الطائفة من الشعراء بأجلى صوره فى نثرهم الشعرى أكثر مما يبدو فى بواكير أشعارهم ، وبخاصة عند جبران خليل جبران فى مقالاته وقصصه . ومن نماذج الاتجاه عنده هذه الصورة الرومانسية المألوفة فى تصورهما وتعبيرها للشاعر وغريته وتفرده (١) : أنا غريب فى هذا العالم . . أنا غريب وفى الغربة وحده قاسية ووحشة موجعة ، غير أنها تجعلنى أن (٢) أفكر أبداً بوطن سحري لا أعرفه ، وتملاً أحلامي بأشباح أرضٍ قصيةٍ ما رأتها عيني .

أنا غريب عن أهلى وخالئى ، فإذا ما لقيت واحداً منهم أقول فى ذاتى : من هذا ، وكيف عرفته ، وأى ناموس يجمعنى به ، ولماذا اقترب منى وأجالسنى ؟

أنا غريب عن نفسى ، فإذا سمعت لسانى متكلماً تستغرب أذى صوتى .

(١) مجلة الفنّون العدد الثلاثون يوليو ١٩١٢ . وقد نشرت فى أعماله (٢) هكذا وردت ، وهى بعض ما يؤخذ على هؤلاء الكتاب والشعراء فى اللغة والتعبير .

وقد أرى ذاتى الخفية ضاحكة باكية مستبسلة خائفة فيعجب كيانى بكيانى ،
وتستفسر روحى روحى ، ولكنى أبقى مجهولا مستترا مكتنفا بالضباب
محجوبا بالسكوت .

أنا غريب عن جسمى ، وكلما وقفت أمام المرأة أرى فى وجهى
ما لا تشعر به نفسى ، وأجد فى عيني ما لا تكنه أعماقى .
ثم يختم المقالة بقوله :

« أنا غريب فى هذا العالم .. أنا شاعر أنظم ما تنثره الحياة وأنثر
ما تنظمه ، ولهذا أنا غريب ، وسأبقى غريبا حتى تخطفنى المنايا وتحملنى إلى
وطنى » .

وتبدو الروح الرومانسية مغلفة بأسلوب ملهى بالتهويم والتجسيم فى
مقطوعة أخرى له بعنوان « أيها الليل » ذلك الموضوع الأثير عند الرومانسيين
من الشعراء والكتاب ، يقول فيها (١) :

« يا ليل العشاق والشعراء والمنشدين ..
يا ليل الأشباح والأرواح والأخيلة
يا ليل الشوق والصبابة والتذكار » .

أيها الجبار الواقف بين أقزام غيوم المغرب وعرائس الفجر ، المتقلد
سيف الرهبة ، المتوج بالقمر ، المتشح بثوب السكوت ، الناظر بآلف عين إلى
أعماق الحياة ، المصغى بآلف أذن إلى أنة الموت والعدم .

أنت ظلام يرينا أنوار السماء ، والنهار تور يغمرنا بظلمة الأرض !

(١) مجلة الفنون العدد الأول . إبريل ١٩١٣ . وقد نشرت بعد فى أعماله
الكاملة ص ٣٨٣ .

أنت أمل يفتح بصائرنا أمام هبة اللانهاية ، والنهار غرور يوقفنا
كالعميان في عالم المقاييس والكمية .

أنت هدوء يبيع بصمته خفايا الأرواح المستيقظة السائرة في الفضاء
العلوى . والنهار ضجيج يثير بعوامله نفوس المنطرحين بين سنايك المقاصد
والغرائب .

أنت عادل يجمع بين جنحي الكرى أحلام الضعفاء بأمانى الأقوياء .
وأنت شفق يغمض بأصابعه الخفية أجفان التعمساء ويحمل قلوبهم إلى عالم
أقل قساوة من هذا العالم .

بين طيات أثوابك الزرقاء يسكب المحبون أنفسهم ، وعلى قدميك
المغلقتين بقطر الندى يهرق المستوحشون قطرات دموعهم ، وفي راحتك
المعطرتين بطيب الأودية يُضيع الغرياء تنهدات شوقهم وحنينهم ، فأنت نديم
المحبين وأئيس المستوحدين ورفيق الغرياء والمستوحشين .

في ظلالك تدبّ عواطف الشعراء ، وعلى منكبيك تستيقظ قلوب الأنبياء ،
وبين ثنايا صفاتك ترتعش قرائح المفكرين ... »

على أن البداية الشعرية لم تكن بهذا البكور أو الوضوح . وكانت
تختلف تقليداً أو تجديدًا حسب موهبة كل شاعر وثقافته .

وعلى قلة شعر جبران بالقياس إلى المعروفين من شعراء المهجر ، نراه
من أسبقهم إلى الاتجاه الوجداني سواء في التجربة أو التعبير . وله
قصيدة أسماها « حرقه الشيوخ » (١) يعبر فيها عن هذا الإحساس الباكر
عند الشباب الرومانسي بالشيخوخة ، ويتنظر إلى الحياة تلك النظرة

(١) مجلة الفنون العدد الثامن نوفمبر ١٩١٢ . وقد نشرت في أعماله

الرومانسية التي تراها متعباً إلى الفناء قليل المسرات كثير العناء ، وهو بعد
ما زال في الثلاثين •

والقصيدة - شأنها شأن كثير من الشعر الوجداني عند المهجريين -
تعتمد في تصويرها على مزيج من الفكر والعاطفة في عبارات سهلة وإيقاع
هادئ وأسلوب خال من المجاز والتشبيه المركّب أو المبتكر ، يقنع من التشبيه
بالبسيط المألوف ، كتشبيه العمر بالظل ، أو الماضي الذي محاه الزمن بحلم
أو بسطر من كتاب خطّه الوهم ، أو الأيام السعيدة « بالزهور » والشقية
يثلّج الشتاء :

يا زمان الحب ، قد ولى الشبابُ
وتواری العمر كالظل الضئيلُ
وأمّحى الماضي كسطر من كتاب
خطّه الوهم على الطرس البليل
وغدت أيامنا قيد العذاب
في وجود بالمسرات بخيل
فالذي نعشقه يأبى قضی
والذي نطلبه ملّ وراحُ
والذي حُسنناه بالأمس مخی
مثل حلم بين ليل وصباح

يا زمان الحب ، هل يُغنى الأمل
بخلود النفس عن ذكر المهور ؟
هل ترى يمحو الكرى رسمَ القبل
عن شفاه ملّها وردُ الخدود ؟
أو يدانينا وينسينا الملل
سكرة الوصل وأمشواق الصدود ؟
هل يُجيمّ المسوت أذاناً وعث
أنّة الظلم وإنقسام المكون ؟

هل يُفَتِّي القبر أجفاساتنا رأت
خافيات القبر والصبر المصسون

ثم يتحدث الشاعر عن أيامه السعيدة التي مرت سراعاً دون أن يستمتع
بها كما كان ينبغي لو أدرك حينذاك طبيعة الزمن ومرور الأيام فيقول :

تلك أيام تولت كالزهور
بهبوط الثلج من صدر الشتاء
فالأذى جادت به أيدي الدهور
سلبته خلصة كف الشتاء

لو عرفنا ما تركنا ليلة
تنقضي بين ناس ورقاد
لو عرفنا ما تركنا لحظة
تنثني بين حُلٍّ وسهاد
لو عرفنا ما تركنا برهة
من زمان الحب تمضي بالبعاد

قد عرفنا الآن ، لكن بعد ما
هتف الوجدان : قوموا واذهبوا
قد سمعنا وذكرنا عنسدا
صرخ القبر ونادى : اقتربوا

ويعتمد هذا الشعر في تعبيره المباشر على ما تضيفه عليه القوافي من
إيقاع وعلى اتزان الصياغة وبناءها وعلى شيء من المقابلة البعيدة بين
الالفاظ والمعاني ، وشيء من المائلة والتكرار . فمن المقابلة قوله « فالذي
نعشقه يأسنا قضى ، والذي نطلبه حل وراح » والذي
حزنه بالأمس مضى ، مثل حلم بين ليل وصباح ؛ تلك أيام تولت
كالزهور ، بهبوط الثلج من صدر الشتاء ؛ فالذي جادت به أيدي الدهور ..
سلبته خلصة كف الشتاء » .

وللشاعر قصيدة أخرى نشرت بعد ذلك بثلاثة أعوام أسماها « بالأمس » (١) لا تكاد تختلف في مضمونها وشكلها ومستواها الفني عن هذه القصيدة ، فهو يعبر فيها عن ذلك الإحساس الغالب عند الوجدانيين بفناء الماضي واستحالة عودته وبشقاء الحاضر إذا قيس إلى الماضي وتذكرياته السعيدة ، وبغموض المستقبل المخلف في وجدان الشاعر بالمشك والضباب . وتجري القصيدة على ذلك النحو الذي أثرتنا إليه من اتزان العبارات ووضوح « المعانى » بما يقرب من النظم المباشر لولا إيقاع الغوافى ، ومنها هذه المقاطع :

كان لى بالأمس قلب ففضى
وأراح الناس منه واستراح
ذاك عهد من حياتي قد مضى
بين تشبيب وشكوى ونواح
إنما الحب كنجم فى الفضاء
نوره يُفحى باتوار الصباح
وسور الحب وَهُمَّ لا يطول
وجمال الحب ظل لا يقيم
وعهود الحب أحلام تزول
عندما يستيقظ العقل السليم
ليت شعري هل لى مَرَّ رجوع
أى معاد لحبيب واليف ؟
هل لنفسي يقظة بعد الهجوع
لترينى وجهه ماضٍ المخيف ؟
هل يعى أيلول انقمام الربيع
وعلى أذنيه أوراق الخريف

(١) مجلة الفنون ديسمبر ١٩٦٦ . وقد نشرت فى أعماله الكاملة ص ٦١٣ .

لا ، فلا بعث لقلبي أو نشسور
 لا ، ولا يَخْضَرَّ عود الحفل
 ويد الحصاد لا تحيي الزهور
 يعد أن تُبْزَى بحسد المنجل !
 شاخت الروح بجسمي وغدت
 لا ترى غير خيالات السنين
 فإذا الأميال في صدري مشت
 فبعكّاز اصطباري تستعين
 والْتَوَتْ مَنَى الأمانى وانحت
 قبل أن أبلغ حد الأربعين !
 تلك حالي ، فإذا قالت رحيل :
 ما صى حل به ؟ قولوا الجنون
 وإذا قالت : ايشفى ويَزول
 ما به ؟ قولوا ستشفى النون !

ونلمس في هذه المقاطع سمات فنية غلبت على كثير من أشعار هؤلاء الشعراء في المرحلة التالية ، كذلك السمة التي رأينا نموذجاً عنها عند إيليا « أبو ماضى » من كثرة التساؤل الذى يقلب الإحساس على أكثر من وجه ويكثر من عبارة تحقق فى الصورة الشعرية توازناً بين الأضطرار والعبارة وتكسيها رماية سطحية لا عمق فيها ، لأن الشاعر لا ينمى فكرته أو إحساسه بل يدور حولها فى تمبير مباشر . وسنرى تلك السمة واضحة كل الوضوح فى قصيدة إيليا أبى ماضى المعروفة « الطلاسم » إذ يدور حول فكرة **الأسلاك** ويقدمها بأكثر من وجه ، ولكن بنفس المنهج والأسلوب والخاتمة فى كل مقطع من مقاطعها . على أن للشاعر بعد ذلك بسنوات أربع قصيدة قصيرة فريدة فى خيالها وحبيبتها الرومانسية ، رسم الشاعر فيها بخطوط قليلة سريعة كل تهويمات الحلم الرومانسي فى ليل السكون والأسرار والبالبل والتجوم والأطراف . والقصيدة تخلو من المجاز والصور المركبة وتعتمد فى إيحائها على العبارات المنسابة والتقسيم الموسيقى وحشد طائفة كبيرة من مدركات

الحواس المتمعة للمسمع والبصر والشم والذوق ، وما وراء الحواس من
عرائش الجن والحرور . وهى تختلف عن سابقتها فى أنها لا تجمع بين الفكر
والمعاطفة ، بل تكاد تخلص للحس وحده وهى بعنوان « أغنية الليل » (١) :

سكن الليل ، وفى ثوب السكون	تختبئ الأحلام
وسعى البدر ، وللبدر عيون	ترصد الأيام
فتعالى يا ابنة الحقل ، نزود	كرمة المشاق
علنا نطفى بنياك العصور	حرقة الأشواق
اسمعى البلبلى ما بين الحقول	يصكب اللسان
فى فضاء نفحت فيه القلوب	نسمة الريحان
لا تخافى يا فتاتى ، فالنجوم	تكتم الأخبار
وضباب الليل فى تلك الكروم	يحجب الأسرار
لا تخافى ، فعروس الجن فى	كهفها المسحور
هجعت مسكرى وكادت تخفى	عن عيون الحرور
ومليك الجن إن مزر يروح	والهوى يثبته
فهو مثلى عاشق ، كيف يروح	بالذى يرضيه ا

وليس فى القصيدة كما نرى تلك العبارات المكتملة المنزنة ، المنطقية
المعاني، ومع تردد القوافى لا يغلب الإيقاع على الشعور فى القصيدة، بل نحس
فيها بنغمة خافتة لعلها وليدة كثير من الألفاظ والعبارات التى توحى بالسكون
والغموض والخفاء « سكن الليل ، وفى ثوب السكون ، تختبئ الأحلام ،
فالنجوم تكتم الأخبار ، وضباب الليل فى تلك الكروم يحجب الأسرار ، فعروس
الجن فى كهفها المسحور هجعت مسكرى وكادت تخفى عن عيون الحرور » .

.. .

ونلتقى فى تلك السنوات الأولى بشعراء عرفوا بين رواد الحركة

(١) مجلة الفنون مارس ١٩٦٧ . وفى أعمال الشاعر الكاملة ص ٦٠٥ .

الوجدانية في المهجر وأصبح شعرهم موضع عناية الدارسين لتلك الحركة .
منهم نسيب عريضة ورشيد أيوب وإيليا أبو عاضى وميخائيل نعيمة .
وجميعهم يلتفتون في تجاربهم الشعرية إلى نفوسهم ويستنبطون وجدانهم
ويصورون عواطفهم ، لكنهم يختلفون في مدى التقليد والتجديد والمستوى
الفنى حسب موهبة كل منهم وثقافته ودربته . على أنهم يكادون يشتركون
جميعا - فى تلك المرحلة الأولى - فى تذبذب المستوى من قصيدة إلى أخرى
وفى داخل القصيدة الواحدة ، وكانهم يتلمصون طريقا وعرا يمهده الطموح
والموهبة أحيانا وتمثر فيه الأقدام الهياية أو العاجزة أحيانا أخرى، وهم فى
ذلك مشدودون بين التراث الذى لا يستطيعون عليه سيطرة تامة ، والجديد
الذى لم تتضح صورته لديهم بعد . ولعل ذلك يعود أيضا إلى تلك النزعة
الفكرية أو العقلية التى تغلب على تجاربهم فتنحو بشعرهم منحى ذهني ليس
فيه حرارة العاطفة ولا انطلاق الوجدان ، وتدفع بالشاعر منهم أحيانا إلى
اتخاذ موقف « الحكيم » بلا حكمة حقيقية . وهم ينطلقون فى مواقفهم الفكرية
من النظر فى نفوسهم متسائلين عن سرها وحقيقتها ووضعها فى الكون
وصلتها بالناس . والطبيعة لذلك شاحبة الوجود فى أشعارهم على نقيض
كثير من الرومانسيين ، وهم لا يلتفتون إليها إلا التفاتا عابرا لكى يربطوا
بين مشهد من مشاهدنا وبعض ما يدور فى نفوسهم من شجن أو سرور ، وقل
أن نجد لديهم - حتى فى مرحلة نضجهم وازدهارهم - صورا طبيعية مركبة
يستغرق الشاعر فى جمالها أو جوها ، وتلهمه ما نراه عند الرومانسيين من
تجسيم .

ولعل خير نموذج لذلك قصيدة ميخائيل نعيمة المعروفة « من أنت
يا نفس » (١) . فقد استخدم الشاعر فيها مشاهد الطبيعة بصورة « منهجية »
إن صح هذا التعبير . إذ يبدأ كل مقطوعة بحديث عن نفسه مبتدئا
وتُحَ أحد تلك المشاهد عليها ثم يختم المقطوعة مسائلا نفسه : هل جاءت أو
وُلدت أو انبثقت من ذلك المشهد .

وهكذا تنقسم الصورة فى المقطوعة إلى قسمين لا يكاد يلمّ الشاعر بأولهما حتى ينتقل إلى الثانى ليربط بين الطبيعة والنفس ، وتخلو من رسم حي للطبيعة لا يكون ذريعة للعجب والتساؤل والشك • وهذا الرسم « المنهجي » لا ينمو - كما ذكرنا - بالمعنى بل يقدمه على أكثر من وجه على نحو يتوقعه المتلقى دون أن يأتى الشاعر بجديد • وإذا ما خلص المتلقى من طرافة الموضوع - وجدة التجربة حينذاك - فسيحس بشيء غير قليل من روح النظم والثروة الواضحة • وإن كنا لا نريد أن نفرض من قدر هذه الريادة فى التجربة وبناء القصيدة فى تلك المرحلة المبكرة • ويمكن أن نرى مصداق تلك السمات لو استعرضنا بعض مقاطع القصيدة :

إنّ رأيتَ البحر يطفى الموج فيه ويثورُ
أو سمعتَ البحر يبكي عند أقدام الصخور
ترقبى الموجَ إلى أن يحبس الموج هديرَـه
وتناجى البحر حتى يسمع البحر زفيره
راجعاً منك إليّ ..
هل من الأمواج جنّت ؟

إنّ سمعتَ الرعد يدوى بين طيات الغمام
أو رأيتَ البرق يفرى سيفه جيش الظلام
ترصدى البرق إلى أن تخطفى منه لظاه ،
ويكف الرعد ، لكن تاركاً فيك صداه ..
هل من البرق انفصلت ؟
أم مع الرعد انصدرت ؟

إنّ رأيتَ الريح تذرئ الثلج عن روس الجبال
أو سمعتَ الريح تعوى فى الدجى بين التلال
تسكن الريح ، وتبقى باشتياق صاغية (١)

واناديك ، ولكن أنت عنى قاصيه •
فى محيط لا أراه
هل من السريع وُلدت ؟

إن رأيت الفجر يمشى خلصة بين النجوم
ويوشى جُبة الليل المولّى بالرسوم
يسمع الفجر ابتهاالا صاعدا منك إليه
وتخزى كنبى هبط الوحي عليه
بخشسوع جاثيسه
هل من الفجر انبثقت ؟

ثم يختم الشاعر مقطوعات القصيدة جميعا مجيبا على تساؤلاته
العديدة بقوله :

أيه نفسى ! أنت لحن فى قد رنّ صداه
وقمك يدُ فنّانٍ خفى لا أراه
أنت ربح ونسيم ، أنت موج ، أنت بحر
أنت برق ، أنت رعد ، أنت ليل ، أنت فجر
أنت فيض من إله !

وقد تغلغ هذه الطريقة فى الإثارة العقلية المجردة ، لكنها لا تنفذ إلى
الوجدان إذ تخلو من الصور الشعرية الحافلة بالشعور واللمسات الفنية
الابتكرة • واجدى من تلك المشاهد المتعاقبة الصريحة أن يستغرق الشاعر
فى وصف مشهد طبيعى مركب يبدع فى تصويره وتجميعه ثم يمله بنفسه
أو يصل نفسه به على أى نحو يشاء ، كما رأينا عند شيلى فى أغنيتة إلى
الريح الغربية • وكما سنرى عند بعض شعراء الوجدان فى الوطن العربى •
ونحن لا نكاد نظفر بصورة شعرية جميلة من بين تلك المشاهد الطبيعية

الكثيرة إلا فى قوله « إن رأيت الفجر يمشى خلصة بين النجوم . ويوشى جبة الليل المولى بالرسوم » (١)

ونستطيع أن نلمس بعض ما اشرنا إليه من تذبذب وعثرات عند هؤلاء الشعراء فى قوله « تسكن الريح وتبقى باشتياق صساغيه ، وإناديك ولكن أنت على قاصيه » .

ولا يبعد جيران هو الآخر كثيرا عن هذا المنهج فى حديثه إلى نفسه ، فهو يعتمد كذلك على المقطوعات المتشابهة البناء وإن خلت من التساؤل الذى شهدناه عند نعيمه وجنحت إلى التقرير والتعبير المباشر . ففى قصيدته « يا نفس » (٢) يخاطب الشاعر نفسه مقرأ أنه لولا طمعه فى الخلود لقضى على حياته بيده ، وأنه لولا ما امتحن به من حزن وسقم لكان أعمى البصيرة لا يرى من الحياة إلا الظلام . ثم يمضى « فيبرهن » على الخلود عن طريق الإحساس الصادق تارة والبرهان المنطقى تارة أخرى :

يا نفس لسولا مطمعى بالخلد ، ما كنت أعمى
لحنا تغنيه الدهور
بل كنت أنهى حاضرى قسرا فيفندو ظاهرى
سرا تواريه القبور
يا نفس ، لو لم اغتسل بالدمع ، أو لم يكتحل
جفنى بأشباح السقام
لمشيت أعمى ، وعلى بصيرتى ظفـر ، فلا
أرى سوى وجه الظلام

(١) لشكسبير تعبير مماثل جاء على لسان « هوراشيو » أحد أشخاص مسرحية هاملت ، يقول فيه « .. هذا هو الصباح فى عبادته الشقاء يمشى على ندى ذلك القتل الخريف هناك فى الشرق » . هاملت ص ٥٦ . ترجمة المؤلف .
(٢) مجلة الفنون يونيو ١٩١٦ . الاعمال الكاملة ص ٥٩٨ .

يا نفس ما العيش سوى ليمل إذا جَنَّ انتهى
بالفجر ، والفجر يدوم
وفى ظمأ قلبي دليل على وجود السلسيل
فى جرة الموت الرحوم
يا نفس إن قال الجهول الروح كالجسم تزول
وما يزول لا يعود
تولى له إن الزهور تمضى ، ولكنَّ البذور
تبقى ، وذاكنتُ الخلود !

ويبدو التقرير والنثرية واضحين فى قوله « بل كنت أنهى حاضرى ..
لمشت أعمى وعلى بصيرتى ظفر ، فلا أرى وجه الظلام .. يا نفس إن قال
الجهول : الروح كالجسم تزول . وما يزول لا يعود » ولا نكاد نظفر بنفحة
شعرية صادرة من الوجدان إلا فى قوله « وفى ظمأ قلبي دليل ، على وجود
السلسيل ، فى جرة الموت الرحوم » وإن كنا نحس بقلق فى كل مقطوعات
القصيدة لهذا الفصل السيم بين أجزاء الجملة الواحدة ، لتحكم القافية .

ولنسيب عريضة قصيدة عن النفس مزج فيها بين القلق الوجدانى
والتساؤل الفكرى ، فصورُ سُهده ووحشته فى القسم الأول من القصيدة
ثم خلس من ذلك إلى التساؤل عن سر قلق نفسه ووحشتها عارضا ألوانا من
الفروض تتراوح بين نزوع إلى الخيال المحال وطموح إلى « ما خلف اللثام »
من اسرار وحنين إلى عالم الأرواح المثالى .

والقصيدة - كسابقتها - يغلب عليها الإيقاع السريع والقوافى
المتتابعة التى لا تلائم التأمل الروحى والفكرى ، لكن الشاعر يحاول أن
يعوض ذلك بما يشبه الحوار الدرامى بينه وبين نفسه وإن ظل هو السائل
والجيب معا : يلقي السؤال إلى نفسه ثم يجيب هو فى صيغة تساؤل آخر :

يا نفس مالك فى اضطراب
كفريسة بين الذئاب

هَلَّا رَجَعْتَ إِلَى الصَّبَابِ
وَبَسَلْتُ رَيْبِيكَ بِالْبَقِينِ ؟
أَحْمَامَةٌ بَيْنَ الرِّيَّاحِ
قَدْ سَاقَهَا الْقَدَرُ الْمَتَّاحِ
فَابْتَلَّ بِالْمَطَرِ الْجَنَاحِ
يَا نَفْسُ مَالِكَ تَرْجِفِينَ ؟

ونلاحظ أثر القافية في صياغة الشاعر ، في قوله « مالك في اضطراب » كفريسة بين الذئاب « فإن الاضطراب اضعف كثيرا من أن يعبر عن فزع الفريسة والمها وهي بين الذئاب ، وفي قوله « فابتل الجناح » فإن مجرد ابتلال الجناح لا يمكن أن يصور محنة « حمامة بين الرياح ، قد ساقها القدر المتاح » .

وقد يحاول الشاعر أن يغطي على تدفق الإيقاع بشيء من المجاز ، لكنه قل أن يوفق إلى مجاز مبتكر ، بل يستخدم أحيانا استعارات مألوفة لا تناسب ما يصور من إحساس ، أو يجسم المعنى أحيانا أخرى تجسيما غير مقبول ، كما في قوله :

قَدْ نَامَ أَرْبَابُ الْفُسْرَامِ
وَتَدَثَرُوا لَحْفَ السَّلَامِ
وَأَبْيَتَ يَا نَفْسُ الْمَنَامِ
أَفَانَتْ وَهَلْكَ تَشْمِيرِينَ !
وَاللَّيْلُ مَرَّ عَلَى سِسْوَاكُ
أَقْبَمَا دَهَامَ مَا دَهَاكُ ؟
فَلَمْ التَّمَسَّرِدْ وَالْعَسْرَاكُ ؟
مَا سَمُورُ جَسْمِي بِالْمَتْنِ !

فقله « وتَدَثَرُوا لَحْفَ السَّلَامِ » - خضوعا للإيقاع والقافية بعد تعبيره

غير الشعري « أرباب الغرام » - يصور السلام على نحو سطحي شكلي أعجز من أن يعجز عما أراد من سكونة وسلام نفسي ، وقوله « ما سبور جسمي بالثين » تجسيم بادی الخلطة للتعبير عن بنية الجسد .

وحين ينتهي الشاعر في القسم الثاني إلى ما يشبه التساؤل الفلسفي أو الصوفي ، يسلك المنهج السابق الذي لاحظناه في القصائد السالفة من إيراد المعنى أو الإحساس على أكثر من وجه دون أن يتم أو يتركب ، بل تصبح الصيغة اللفظية وإيقاع الوزن والقافية العنصرين الأساسيين للصورة الشعرية :

أَسْبَبْتُكَ أرواح القَتَامِ
فَارْتَكَبَ مَا خَلْفَ اللَّثَامِ
فَطَمَعْتَ فِيمَا لَا يَرَامُ ؟
يَا نَفْسَ كَمْ ذَا تَطْمَحِينَ !
أَصْبَعْتَ فِي رَكْبِ النَّزْوِ
حَتَّى وَصَلْتَ إِلَى السَّرِوِ
فَاتَاكَ أَمْرٌ بِالرَّجُوعِ ؟
أَعْلَى هَبْوَكَ تَأْسِفِينَ !
أَمْ شَاقَكَ الذِّكْرُ الْقَدِيمُ
ذَكَرَ الْحَمَى قَبْلَ السَّيِّدِ
فَوَقَفْتَ فِي سَجْنِ الْأَدِيمِ
نَحْوِ الْحَمَى تَلْفَتِينَ
أَضَعْتَ فِكْرًا فِي الْفَضَاءِ
فَتَبِعْتَهُ فَوْقَ الْهَوَاءِ
فَنَآى وَغُفَلَ فِي الْمَلَاءِ
فَرَجَعْتَ تَكْلَى تَتَدَبَّيْنِ !
أَسْلَكْتَ فِي طَرُقِ الْخَيَالِ
دَرِيًّا يَقُودُ إِلَى الْمَحَالِ

فحططتِ رحلك عند الـ
يمتص ربي الصـادـرين
أعشقتِ مثلك في السماء
اختلا تحنّ إلى اللقاء
فجلستِ في سجن الرجاء
نصو الاعالى تنظرين

وقد يوفق الشاعر إلى صورة مركبة ولكنه لا يفلح في ربطها بما يريد
من معنى وإحساس فيظل جزءا الصورة منفصلين ، مختلفين في المستوى
الغنى كقوله مثلا :

أرايت بيت العنكبوت
وذبابه فيه تموت
رقصت على نغم السمكوت
ألا ، فلم يغن الطنين
ثم قوله عاقدا الصلة بين هذه الصورة وقلبه :
فكذلك في شرك السرجاء
قلبي يلذ له الغنماء
ما ذاك شدوا بل رثاء
يبكى به الالم الدفين

ونلتقى وظاهرة وجدانية أخرى في بدايات هؤلاء الشعراء ، هي
إحساسهم بوطاة الحياة والناس وتمنيهم أمنيات خيالية تنأى بهم إلى عالم
جميل من السلام أو الحرية أو الجمال . وهي أمنيات مألوفة في الشعر
الرومانسي الأوربي وفي الشعر العربي الوجداني ، يلتبس الشاعر فيها هذه
المعاني في أفاق الطبيعة ومشاهدها ، ويتخذ من بعض عناصر
الطبيعة وأحيائها رموزاً لها ، كالطير والرياح والوج والشمع والغراش
وغيرها مما يوحي بالحرية والانطلاق والسلام والجمال . ومن شأن هذه
الرموز أن تغري الشاعر بالافتتان في رسم صورة مركبة للأمنية يحلها كل

إحساسه بما تحمل من رمز ، وهى لهذا معرض لكثير من تجسيم الشاعر
أو المعنويات تجسيما يفوق المجاز البسيط والاستعارة المألوفة .

على أن شعراء المهجر - شأنهم فى ذلك شأن كثير من نظائهم فى
الوطن العربى - لا يقنعون فى الأغلب بأمنية أو أمنييتين حتى يتاح لهم بسط
الصورة وتعميقها قدر الطاقة ، بل ينتقلون من أمنية الى أخرى كما كان يفعل
الشاعر العذرى القديم ، وإن تميزوا عنه بشيء من الإفاضة والتحليل . وقد
يسوقهم تتابع الأمنيات إلى شيء من التناقض النفسى فتصبح القصيدة مَجْمَعاً
لكثير من الحالات النفسية المتناقضة ، من رغبة فى السلام إلى نزوع نحو
الانطلاق والتمرد ، أو طموح إلى الحياة الروحية الخالصة أحياناً والمادية
الصماء أحياناً أخرى . ومن نماذج ذلك الاتجاه قصيدة لنسيب عريضة
، بعنوان « أمانى » (١) يقول فى بعض مقاطعها :

ليتنى كنت طائراً اتفلى
فى فضاء الحقول ، فوق التراب
أركب الريح تارة ، ثم أعلو
فى فيافي الجبول خلف المحاب
وأرى النصور صاقياً يتجلى
لم يَحُلِّسْهُ تكاثف بنقصاب
وطنى الروض ، والأزاهر غيبد
غازلتنى فكنت أنسى مساوى
لا أبالى بزرع قوت وحصيد
أو بجمع الأموال مثل الرباى
لا ، ولا أعتنى بإرضاء قوم
شقيبوا لى زمان شياى
أو بإرضاء غادة لا تبالى
مُتَّهَماً البذر وانتقاء الثياب

(١) مجلة الفنون أبريل ١٩٦٢ بتوقيع « اليق » .

أو يقسرى نفسى ليرضى حسيدى
وهو كالظل مسرع فى الغياب
ليتنى كنت نسمة من رياح
عاصفات تثور فوق السحاب
أحمل البرد والسحاب بحر
لشجى ملقى بنار العذاب
أطرد السحاب وأبلى لارض
عطشت نحر قطرة من شراب
وأكون البريد فى الحب إذ —
أنقل كتب الاشواق للأحباب
حينما أشتتى اهب بلطف
لائما خد غابتى باغتصاب
طائفا حولها أحوم عليها
باحتراس ، مشالبا للتمساحى
ليتنى كنت موجة تنهدى
باندفاع فى عمق عمق العباب
باندفاع بلا قرار وعزم
ثابت بين هجمة وانقلاب
إنّ فى العمق مسرحا لقواد
طلب البعد عن حياة العذاب
ولاهل الخيال هيكلا سر
يُحرق الحب فيه كالاطياب
وينات البصر يمرح فيه
مفريات بمنظر خلاب
يتسلاعن بالقلوب لفتح
مغضيات عن مطلب الآداب
من يمتحن صعبون كثيرا
ليت فى الأرض كن يا أصحابى

وقد استطاع الشاعر حين ابتعد عن العبارات القصيرة الموقعة ان يتمهل عند صوره فيبينها بناء مركبا ممتدا لا ينطلق من الاعتماد على الالفاظ بقدر انطلاقه من الإحساس والخيال . على أننا نلاحظ أن الشاعر يوفق الى حد لا بأس به حين يمشى فى صورته الخيالية وأمنيته البعيدة ، لكنه يتمثر حين يربطها بواقعه الذى يتطلع إلى الفرار منسه ، إذ يعود إلى التعبير التقريرى المباشر ، كما نرى فى الأبيات الأربعة الأخيرة من المقطوعة الأولى « لا أبالى بزرع قوت وحصد .. أو بقسرى نفسى ليرضى صديقى » .

ولعلنا نلاحظ ما أشرنا إليه من تذبذب فى المستوى عند هؤلاء الشعراء حتى فى داخل القصيدة الواحدة ، فبينما نراه يرسم صورة خيالية موفقة فى قوله « ولأمل الخيال هيكل سر ، يهرق الحب فيه كالأطياف ، وبنات البحر يمرحن فيه ، مغريات بمنظر خلاب » إذ نراه يقول فى نثرية هابطة « مغضيات عن مطلب الآداب .. هن يمنحن صبهن كثيرا » . وقريب من هذه النثرية قوله « أو يارضاء عادة لا تبالى ، همها البذر وانتقاء الثياب .. » فازلقتى فكنت أنسى صوابى .. لاثما خد غادى باغتصاب .. طائفا حولها أحوم عليها ، باحتراس مغالبا للتصايب » .

ويبدو ما تقضى إليه كثرة الأمنيات وتتابعها من تناقض بين ما ترمز إليه من أحوال نفسية ، فى قول الشاعر فى مقطوعة من مقطوعات القصيدة :

ليتنى كنت صخرة من صخور
عابسات فى الطود بين الروابي
صامتة ، لا مُدَمِّسَا كل غرَّ
إنَّ تلك الصخور ليست تحابى !
ثابتة لا يهزنى سيل ليل
أو رياح المضيق يعد الخياب
فأرى كل ما يصير بصير
وجمود يفلّ كل مصاب

فمثل هذه الأمنية التي تطمح إلى أن يواجه الشاعر الحياة في ثبات وجمود ، لا تلائم تلك الأمنيات الخيالية المجنحة التي يتمنى في بعضها أن يكون « •• في الاثير شعاعا مائسا في السماء دون غياب » • ولعلنا نلاحظ تعثر الشاعر في تلك المقطوعة إلى حد تبدو فيه دون سائر مقطوعات القصيدة •

ولرشيد ايوب قصيدة بعنوان « ليتنى » (١) يتمنى فيها أمنيات مماثلة ، وإن مزج بين الطموح إلى المعرفة والرغبة في الحياة الفطرية الحرة في أرجاء الطبيعة ، فهو يتمنى في بعض المقطوعات لو كان قد أدرك معنى الشيب وهو بعد في شرخ الشباب ، أو لو أنه كان كموسى الكليم يستطيع أن يناجى الله فيستضيء بنور قربه ، ويتمنى في مقطوعات أخرى لو كان راعيا في المروج أو معزلا في الرياض :

ليتنى في الحقل أرعى الغنما
صارفا عمرى سميرا للنجوم
خاليا من كل همّ مثلا
غَنَى قد جهلت معنى الهموم
فإذا هبّت رياح وهمى
مطر ، وانتشرت فوقى الغيوم
انفخ الشبّاب ، اشهد طريا
وقطيعى سائر فى اثرى
لمست أخشى من غراب تعبى
أمنا ، لم أدر معنى الحذر
ليتنى فى روضة عند الغدير
باعترال عن جهادى فى الوجود

(١) الايوبيات ص ٢٠ وقد نشر الديوان عام ١٩٦٦ •

مصفيًا كُلِّيَ لَذِيكَ الْخَرِيرِ
وهو يتلو من أناشيد الخلود
مَا أُخِيلِي الْقَلْبَ فِي الدُّنْيَا ، كَسِيرِ
فهو عنوان لمن يرعى المهود
رَقَّ حَتَّى كَلِمَا هَيْت صَـبَا
حملته مع نصيم المسـجر
وهو يتلو باكيًا منتحبـًا
يا زمان الحب تحت الشـجر

والقصيدة تعتمد على إيقاع يشبه إيقاع الموشحة ، ولعل قوله « يا زمان
الحب تحت الشجر » يذكرنا بقول لسان الدين بن الخطيب : « يا زمان
الوصل بالاندلس » *

ونلاحظ هنا أيضا تذبذب الشاعر بين التوفيق ، والتثمر والهبوط إلى
نثرية واضحة ، كما في قوله : « ما أحيلى القلب فى الدنيا كسير ، فهو
عنوان لمن يرعى المهود » وقوله : « لست أخشى من غراب ثعبا ، أمنا لم أدر
معنى الحذر » *

وقد ذكرنا أن هؤلاء الشعراء لا يلتفتون كثيرا إلى مشاهد الطبيعة
لذاتها ، بل لى يربطوا ريمًا سريعًا بينها وبين بعض أحاسيسهم أو لحظاتهم
النفسية . وقد يرسم أحدهم صورة مستقلة لمشهد طبيعي وفى خاطره أن
يربطه بعد ذلك بجانب من جوانب وجدانه ، فلا يلتفت فى المشهد إلا لما يتسق
مع هذا الجانب بحيث يصبح المشهد معادلا لشموحه النفسى ، أو كأنه ركن
لتشبيه كبير ، أحد طرفيه الطبيعة ، ووجدان الشاعر طرفه الثانى .

وقد يقع الشاعر نتيجة لذلك فى كثير من العثرات الفنية لإلحاحه على
النظر إلى الطبيعة من تلك الزاوية النفسية الخاصة وإخضاع كل عناصرها
لكى تصبح رموزا لمشاعره . من ذلك قصيدة لنعمة الحاج بعنوان « مرور

العاصفة ، (١) يرسم في جزئها الأول صورة للعاصفة ، ثم يربط بينها وبين
ما في نفسه من عواصف في جزئها الثاني :

أرأيت البحر يرغى مزيدا
موجّه يحكى جبّالا زاحفه ؟
وجبين الأفق في لسون الدجى
وعيون السحب تهى واكفه
وحسام البرق قد شق الفضاءا
وكرات الرعد تدوى قاصفه
وهزيز الريح يعلو صافرا
تهلع الأكباد منه واجفه
وكان الغاب جند في وغي
وعلى طعن وحرب عاكفه
ووحوش البر في أوكارها
وذوات الريش باتت خائفه
وعلى الجو نقاب قاتم
وعلى الأرض سيول جارفه
قوة عمياء يعي حسّها
ساعةً فيها تهب العاصفة
هكذا نفسى ، لقد مرت بها
عاصفات فى الليالى السالفه
حين كان الحب دوحا مزهرا
وله امتدت ظلال وارفه
إن فؤادى راقص وجدا على
صوت آلات الأمان المازفه
وينفسى نزعات للهوى
تتوالى كالبروق الخاطفه

وإنا الآن وقد ولّى الصبـابا
وعدّنتى عاصـفات العاصـفـه
سـكنت نفسي وكفّت مثـلـها
تسكن الأرياح بعد العاصـفـه

فالشاعر في الجزء الأول من القصيدة « يمرّ » على مشاهد الطبيعة التي يمكن أن تتصل بمعانى العاصفة ، واحدا واحدا ، مكتفيا بالإشارة السريعة إلى مظهر العاصفة فيه . ومع كثرة إشارة شعراء المهجر إلى « الغاب » لا نجد لديهم وصفا للغاب نفسه وعوالمه الواقعية والخيالية والأوان الجمال والرهبة فيه ، لكنه يصبح لديهم مجرد رمز للحياة أو المجتمع أو الفطرة .
والغاب في هذه القصيدة مجرد « جزئية » صغيرة من أجزاء الصورة المتتابعة السريعة وليس إلا « جندا في غي » .

ونلاحظ ضعف الصياغة في القصيدة بوجه عام ، ولعل ذلك يرجع في المحل الأول الى مستوى الموهبة عند الشاعر . لكن من أسبابه كذلك هذا الفصل بين جانبي الصورة وحشد كل مشاهد الطبيعة وإخضاعها لجر نفسي واحد . مما يضطر الشاعر أن يتم البيت « حيثما اتفق » ما دام لا يمنح خياله فرصة الاستغراق في الصورة أبعد من شطرى البيت الواحد . ومن نماذج الضعف الواضح في بناء العبارة قوله « وكرات الرعد تدوى قاصفه » وعلى طعن وحرب عاكفه .
وذوات الريش باتت خائفه » .

والذي يعمن النظر في شعر هؤلاء الشعراء في تلك المرحلة المبكرة وما بعدها يرى أنهم لم يكونوا من ذوي الخيـسال البعيد ، أو أنهم كانوا يكبحون جماح خيالهم كلما أراد أن ينطق بزمـام من العقل و « الاتزان » .
وشعرهم لذلك واضح « الفكرة » خال - في الأغلب - من تهويمات الوجداني الرومانسي أو جسارته تلك التي تقـدم علاقات جديدة أو جريئة بين الأشياء .
وقد اعتمدوا - في تلك المرحلة الأولى على الأقل - اعتمادا أساسيا على التجديد في الشكل والقافية والأوزان القصيرة فقدّ ذلك من انطلاق خيالهم

ومن قدرتهم على بناء جمل شعرية مركبة ممتدة ، كما ذكرنا من قبل .

وينطبق ذلك المذهب على تجربة الحب - وهي قليلة الشأن عندهم -
فتبدو في اشعار بعضهم على ذلك النحو السريع المنغم ، في نظام المقطوعة
ذات النظام المطرد ، كما في قول نعمة الحاج أيضا ، من قصيدة بعنوان
« رسول الروح » (١) :

نأى ففدت مكتئبا	أعانى الهم والسكر
وفات القلب ما طلبا	ولكنى الله
أبيت أراقب الشهب	وأفكر بالذي ذهب
وعندى للحبيب نبا	فكيف إليه أوجله ؟
خُفِرَق النجم يخبره	بما في القلب أضمره
وهذا البدر منظره	يذكرنى فأسأله
وشوقي كيف ينكره	فؤاد كان يذكره
يليلٍ بت أسهره	سألت البدر ينقله

والآبيات لا تنبئ بشعور صادق ولا إحساس عميق ، وهي لهذا خالية
من أية صورة شعرية موفقة .

• • •

ولدينا من ثمار هذه المرحلة الأولى بعض دواوين كاملة يمكن أن تقدم
صورة واضحة لطبيعة شعر هؤلاء الشعراء في التجربة والتعبير ، كديوان
« همس الجفون » لبيخاتيل نعيمه ، وهو يضم قصائد نظمت بين عامي
١٩١٧ ، ١٩٢٠ وسنكتفى منها بدراسة ما يدخل في نطاق تلك المرحلة ، حتى
عام ١٩٢٠ • وديوان رشيد أيوب « الأبيات » وقد صدر عام ١٩١٦ •
و « ديوان إيليا أبو ماضي » وقد نشر عام ١٩١٧ •

وقصائد نعيمه تنبع من عالمه النفسي الداخلي دون أن ترتبط بتجربة

خاصة من الحياة ، بل تصور لحظات نفسية مطلقة ، من الكتابة أو الشك أو الحيرة أو التأمل ، يكون العالم الخارجى فيها محض « إثارة » للحديث عن عالم الشاعر الباطنى . ففى النهر المتجمد - أولى هذه القصائد - يتخذ الشاعر من النهر المتجمد وسيلة للحديث عن قلبه مقارنا بين حالَيْه فى الشتاء والربيع عاقدا بين قلبه والنهر صلة فى الحالتين .

والقصيدة تقوم على التضاد والتماثل فى آن معا ، فهى تتضمن صورتين متقابلتين للنهر : أولهما وقد جمد ماؤه وانقطع خريره وجفت من حوله الحدائق والأزهار والأشجار وجفَّت الطيور، إلا الغربان ، والثانية وقد رد عليه الريح ماءه السلسال وأمواجه النقية وأزهاره البديعة وأشجاره الخضر . ثم صورة مماثلة للنهر ، هى قلب الشاعر ، وهى الأخرى تتضمن مثل تلك المفارقة بين حاله فى الربيع والشتاء . والشاعر يستقصى الصورة فى كلتا الحالين معتمدا على التقابل بين الأمس واليوم فى لمسات سريعة متعاقبة تزيد من اعتماد الصورة على المفارقة والتضاد ، ولا يكاد يلتفت إلى تصوير الوجود الخارجى للنهر وقد جمد ماؤه واحاطت به الثلوج من كل جانب ، فإن ذلك لا يعنيه فى شيء وهما أن يصور المماثلة بين النهر وقلبه من خلال تلك الألوان العديدة من التناقض .

إن ما يهم الشاعر هو « حال » النهر لا هيئته أو وجوده كمشهد من مشاهد الطبيعة ، والطبيعة لا تعنيه إلا بمقدار ما تُعينه على تصوير إحساسه بالتحول . لذلك يندفع الشاعر منذ البداية مخاطبا النهر متسائلا عن حاله وهل انقطع خريره لنضوب مائه أو لما أصابه من هرم ، ثم يجيب هو نفسه عن تساؤله بمقارنة بين حال النهر بالأمس واليوم ، يغدو النهر فيها رمزا لذلك التحول من خلال تعبيرات موجزة تدل على حالات نفسية قبل أن تكون تصويرا لمشهد طبيعى . وتتفصل تلك الصور الموجزة بعضها عن بعض بقوافي مزبوجة أكثرها ساكن، فتصبح كل منها مقطوعة الصلة بالأخرى وكأنما ختمت القافية عليها :

يا نهر . هل نضبت مياهك فانقطعت عن الخسيز
أم قد هرمت وخار عزمك فانتثيت عن المسير ؟
بالأمس كنت مرتما بين الحسداثق والزهور
تتلو على الدنبيبا وما فيها أحاديث الدهور
بالأمس كنت تسير لا تخشى الموانع فى الطريق
واليوم قد هبطت عليك سـكينة اللحد العميق
بالأمس كنتَ إذا أتيتُك باكيا سـليلتني
واليوم صرتَ إذا أتيتك ضاحكا أبكىتنى
بالأمس كنتَ إذا سمعتَ تنهدى وتوجعى
تبكى . وما أبكى أنا وحدى ، ولا تبكى معى !

ولعلنا نلاحظ هنا - مرة أخرى - ما يقع فيه هؤلاء الشعراء أحيانا من
عثرات فى التعبير ، فى قوله « بالأمس كنت تسير لا تخشى الموانع فى الطريق » ،
ثم فى التصوير حين يقارن الأمس باليوم فى البيت التالى « واليوم قد
هبطت عليك سـكينة اللحد العميق » فإن الصورتين غير متقابلتين كما أراد
الشاعر ، وإنما تصحَّ المقارنة لو أتبع البيت الأول - على نثرية تعبيره -
بما يدل على العجز أمام الموانع، والتوقف عن المضي فى المسير .

ويقضى الشاعر فى الحديث عما أصاب مظاهر الطبيعة الجميلة حول
النهر من تغير ملماً إلماً سريعا أيضا بكل مظهر ليكتمل منها جميعا رمز لنا
فى نفسه من إحساس ، متخذاً من الشتاء رمزا تقليديا للموت غير ملتفت إلى
ما قد يكون فيه من معان أخرى يجد الشاعر فيها ألوانا من الجمال والبهجة ،
شأنه شأن الناس حين يمارسون بعض متع الشتاء أو يطربون لجمالها
الخاص . ذلك لأن النهر والشتاء والطبيعة - كما قلنا - ليست عند الشاعر
سوى حوافز للتعبير عما فى كوامن نفسه عن طريق التضاد والتماثل .

ويقع الشاعر مرة أخرى فى بعض النثرية إذ يعتمد على « تكامل »

أجزاء الصورة بدل أن يستقصى كل جزء ويستجيب لما قد يوحيه إليه من معنى أو خيال :

ها حولك الصفصاف لا ورق عليه ولا جمال
يجثو كئيبا كلما مرت به ريح الشمال
والحور يندب فوق رأسك نائرا أغصانه
لا يسرح الحمسون فيه مرددا الحانه
تأتيه أمراب من الغريان تنعق في الفضاء
فكانها ترثى شجابا من حياتك قد مضى
وكانها بنعيبها عند الصباح وفي المساء
جوق يشيع جسمك الصافي إلى دار البقاء

وفجأة يبدأ الشاعر في نقض تلك الصورة الفاجعة بتقاؤل مباشر ، متمجلا في ما أورد من مشاهد الجمود والفناء ، فلا يحسن التعبير عن انقضاء الشتاء في قوله « لكن سينصرف الشتاء وتعود أيام الربيع » ويقع في النثرية والتعبير المنظوم المباشر في قوله « والحور ينسى ما اعتراه من المصائب والمهن » . وهو يرسم أجزاء صورته في عبارات مرسلة ليس فيها من المجاز والتشبيه إلا أيسره وأكثره ورودا في مثل هذا المقام ، باستثناء تعبيره الجميل الذي يقترب فيه من التجسيم « والشمس تستر بالأزاهر منكبك العاريين » :

لكن سينصرف الشتاء وتعود أيام الربيع
فتفك جسمك من عقال مكنته يد الصقيع
وتكثر موجتك النقية حرة نحو البحار
حيلى بأسرار الدجى ثملى بأنوار النهار
وتعود تهسم إذ يلاطف وجهك الصافي النسيم
وتعود تسبح في مياهك انجم الليل البهيم
والبدر ييسط من سماه عليك سترا من لجين

والشمس تستر بالأزاهر منكبك العاريين
والحور يئس ما اعتراه من المصائب والمحن
ويعود يشمخ نفسه ويميس مخضّر الفن
وتعود للمفصصاف بعد الشيب أيام الشباب
فيفرد الحسّون فوق غصونه بدل التراب

ثم يبدأ الشاعر اللوحة الثانية من القصيدة فيعقد الصلة بين قلبه
والنهر معتمدا هنا أيضا على المفارقة التي تقتصر على الأضداد اللفظية من
صباح ومساء ونعيم وشقاء وربيع وخريف ونوح وضحك وممل وأمل . وتلك
سمة غالبية عند كثير من الشعراء الوجدانيين في الشعر العربي الحديث
تقوم فيها الألفاظ في تقابلها أحيانا وتماثلها أحيانا أخرى مقام الجاز
والتجسيم والصور المركبة :

قد كان لى ، يا نهر ، قلب ضاحك مثل المروج
حُرّ كقلبك فيه أهواء وأمال تموج
قد كان يُضحى غير ما يُمسي ولا يشكو الملل
واليوم قد جمدت ، كوجهك ، فيه أمواج الأمل
فتصاوت الأيام فيه ، صباحها ومساءها
وتوازنت فيه الحياة ، نعيمها وشقاؤها
سيان فيه غدا الربيع مع الخريف أو الشتاء
سيان نوح البساتين وضحك أبناء الصفاء
نبذته ضوضاء الحياة فمال عنها وانفرد
وغدا جمادا لا يحن ولا يميل إلى أحد

وتبدو « الصورة اللفظية » عند الشاعر على أتمها في قصيدته ابتهالات

التي يبدؤها الشاعر بداية صوفية تُعَدُّ بالتأمل العميق أو الخيال البعيد ،
فى قوله :

كحلّ اللهمّ عيتى ٠٠ بشعاع من ضياءك ٠٠ كى تراك

لكنه لا يلبث أن يسرق حشدا متلاحقا من الألفاظ المتقابلة فى المعنى
أو الإيحاء ، بدون ربط أو عطف ليوحى بأنها جميعا على تناقضها تنطوى
على معنى كلّى واحد ينطق بوجود خالقها وحكمته ٠ وبهذا القطع بين
الألفاظ المتقابلة تزداد حدّة الإيقاع وتبعد عن طبيعة المطلع الهادئ
العميق :

فى جميع الخلق : فى دود القبور
فى نَمُور الموج ، فى موج البحار
فى سهاريج البرارى ، فى الزهور
فى الكلا ، فى القبر ، فى رمل القفار
فى قروح البرص ، فى وجه السليم ،
فى يد القسائل فى نجع (١) القتيل ،
فى سرير العرس ، فى نعش الفقير ،
فى يد المحسن ، فى كف البخیل
فى فؤاد الشيخ ، فى روح الصغير ،
فى ادعا (٢) العالم ، فى جهل الجاهل
فى غنى المثرى ، وفى فقر الفقير
فى قذى الماهر ، فى طهر اليتول ٠

ومما يزيد من شعورنا بحدّة الإيقاع وسرعته أن الشاعر قد بنى عبارته

(١) يستخدم الشاعر « النجع » بمعنى النجيع أى الدم ٠

(٢) كثيرا ما يقصر هؤلاء الشعراء الممدود فيكون مقبولا أحيانا وسيئا أحيانا
أخرى ، كما هو هنا ٠

على صيغة تتكرر فى كل صورة لفظية وتبدأ بحرف الجر « فى » ثم بمضاف ومضاف إليه . مع القافية الساكنة فى نهاية كل بيت •

ثم يعود الشاعر إلى نغمته الهادئة ، فى خاتمة المقطوعة فيقول :
وإذا ما ساورتها سكتة النوم العميق
فاغمض(١) اللهم جفنيها إلى أن تستفيق

وإن كان قوله « سكتة النوم » يوحى بالعنف والغفلة ولا يتسق مع « النوم العميق » والدعاء للعين بالراحة والسكينة إلى أن تستفيق •

ويعود الشاعر مرة أخرى فى المقطع الثانى من القصيدة إلى المنهج نفسه ، فيبشره بداية هادئة وإعده بالتأمل أو الخيال ، ثم يسوق حسدا آخر من الالفاظ ذات الدلالات السمعية المتقابلة :

وافتح اللهم أذنى •• كى تعى دوما نداءك ••
من علاك

فى ثفاء الشـفاء ، فى زار الأسود
فى نعيق البـيوم ، فى نوح الحمام
فى خريـر الماء ، فى قصف الرعدود
فى هدير البـحر ، فى مرّ الغمام
فى غنا البـليل ، فى نذب الغراب
فى دبيب النمل ، فى هب الريح
فى طنين النحل ، فى زعق العقاب
فى صراخ الليل ، فى همس الصبح
فى بكاء الأطفـال ، فى ضحك الكهول

(١) يستخدم الشاعر الثلاثى هنا مكان الفعل الرباعى ، وصحته فاغمض ، بالهمز • وهى ظاهرة تتردد كثيرا عند المهجريين كقولهم فايش مكان فابشر وغير ذلك •

فى ابتهالات المرأة الجائعين
فى انتخاب الناي ، فى دق الطبول
فى صلاة الملك والعبد السجين

وقد أصبح هذا المنهج اللفظى فى رسم الصورة الشعرية معروفا عند
كثير من شعرائنا الوجدانيين فى المرحلة التالية وبخاصة عند الشايبى ، فى
قصائد كثيرة أبرزها قصيدته الطويلتان « الجنة الضائعة » و « قلب الأم » •

ثم يعدل الشاعر فى المقطوعة الثالثة فينتج إلى الله بالدعاء سائلا إياه
أن يهبه القدرة على قول الحق والذود عنه ، فى تعبير مباشر ، تصادف فى
ثناياه بعض ما عُرف به شعراء المهجر من استخدام خاص للألفاظ أو بناء
للمعبرة يخالف المألوف فى عرف اللغة أو قواعدھا ، كما فى قوله :

فليكن سيفاً لسانى ، حدة
فى سبيل الحق ماض لا يهاب
لا يكف الضرب ، حتى ضُمَّدُهُ
ينثنى عن غيِّسه نحو الصواب

يريد « لا يكف الضرب حتى ينثنى ضده عن غيه » •
وللشاعر قصيدة أسماھا « صدی الأجراس » تقوم ھى الأخرى على
المقابلة بين حالتين من أحوال النفس ، فى اكتئابھا ووساوسھا ، ثم فى
محاولتها السلوان فى صحبة الخلآن والطبيعة وعودتها إلى شكھا وكابتھا
مرة أخرى • ولأول مرة نلتقى عند الشاعر فى تصويره أحلامه وأوهامه
بتجسيم مركب لخواطر النفس ، وإن بدا تجسيميا غريباً على لحظات التأمل
والمراجعة ، وقد يثير عند المتلقى شيئاً من الإنكار ، وذلك فى قوله :

وامسطفت حولى أيامى
تستعرض عسكر أحلامى

فمشت أحلامي تخفّرها
وتقسود خطاياها أوهاى !

وفى تلك اللحظات من التأمل العميق يبدو إيقاع الأبيات الراقص غير متسق مع ما فى التأمل من هدوء وامتداد ، وبخاصة حين يتحدث الشاعر عن أوجاع قلبه الذى قطّعت أوتاره الأمّ العيش وأوزارُه ، وعن شبابيه الذى يجمع تلك الأوتار الممزقة ويصل ما انقطع منها ليعزف الحانا لا تطرب أحدا غيره . وفى مثل تلك الأحوال النفسية الحافلة بالشجن يتوقع المرء أنغاماً أكثر عمقا وهدوءاً وامتداداً . ولعلنا نلتمس المذر للشاعر فى أنه قد بنى قصيدته على تردد صوت الناقوس « دن ٠٠ دن ٠٠ دن » ، وإن كانت هذه المقطوعة قد سبقت ذلك الصوت المنغم حين كان الشاعر فى جلسة التأمل « يرود الحاضر والماضى » .

على أن الشاعر برغم ذلك الإيقاع السريع يوفق فى تجسيم الأم وحدته،
وحياته بين الخيبة والإصرار :

وإفاق الشك وانصارة
الأم العيش وأوزارُه
فاطّلوا من قلبى ، ليروا
قلبا تنقطع أوتاره
وشبابا يجمعها أبدا
ويعقدها عقدا
وعليها يعزف الحانا
لا تطرب فى الدنيا أحدا

وليس الإيقاع السريع فى الشعر مرفوضاً فى ذاته ، وقد يكون فى حالات كثيرة أنسب من الانسياب الموسيقى الهادئة واقدر على تصوير لحظات نفسية خاصة ، فيها من التوتر أو القلق أو المرح والنشاط والتوثب ما يقتضى السرعة والتنظيم . وقد انتهى الشاعر فى قصيدته هذه إلى حال

من تلك الحالات صَوَّرَ فيها مرحة بين مشاهد الطبيعة في رفقة صحابه يوم العيد ، فجاء إيقاع القصيدة مناسباً لذلك التنقل السريع بين ألوان من مباحج الطبيعة ، لا يطيل الشاعر الوقوف عند أحدها بل ينتقل - كما يقتضى المقام - من لون إلى لون ليوحى في النهاية بالسعادة الفامرة . والمتلقى لا يتوقع من الشاعر هنا أن يستقصى الصورة الشعرية أو يستغرق في وصف مشهد يعينه لأن المقام لا يتيح مجالاً للتأمل والاستغراق بل يسير مع نظرة الشباب الخاطفة ومرحه المجلان :

أشجار الغاب تحييننا
وطيور الغاب تناجينا
وزهور الغاب تصافحنا
ونصافحها وتهنيننا
دن • دن ! دن • دن !
الريح تمرّ بنا خبيبا
فيميس الحور لها طريا
والشمس بلطف تلثم أوجهنا
- وتذرّ لنا ذهبنا
دن • دن ! دن • دن !
أغصان الغاب تلاعبنا
وهوام الغاب يداعبننا
وصخور الوادى قد دعونا
وصدى الأجراس يعاتبنا
دن • دن ! دن • دن !

ثم ينقُصُ الشاعر الصورة بأكملها في القسم الثانى من القصيدة حين يبدو له الشك مرة أخرى من بين الأشجار « كخيال من نار » فيُنْذِلُ الأَزمَارَ ويخُنِقُ الأوتار ويفزَعُ السكينة • وتجميم الشك هنا تجسيم يديع يصوره كأنه مخلوق أسطورى قد انفصل عن ذات صاحبه وعاد ليكبر صفو لحظته

السعيدة القصيرة ، وصيغة التساؤل المتعجبة التي صاغ بها الشاعر هذا
التجسيم تزيد من إحساسنا بالدهشة والغفلة :

مَنْ نَـلَـكْ بَـيْنَ الأَشْجَـارِ
يَمْشِ كَخَيْـالٍ مِّنْ نَّارٍ ؟
هُوَ يَضْرِبُ عَوْدًا والأَشْجَـارِ
— تَتَنَّى لِشَكْوَى الأَوْتَارِ

د ن ٠٠

الزَّهْرُ يَنْكَسُ تِجْـلَانَهُ
وَالْحُورُ يَلْمِمْ أَغْصَانَهُ
وَالرَّيْحُ تَمُرُّ عَلَى أَوْتَارِ
— العود فتغنق الحانَهُ

د ن ٠٠٠

مَا بَالُ سَكِينَتِي اضْطَرَبَتْ
وَجِجَافُ أَشْبَاحِي هَرَبَتْ
وَالْغَابُ وَمَا فِيهَا وَوَجْوهُ
— رَفَاقِي عَنِ عَيْنِي أَحْتَجِبَتْ ؟

د ن ٠٠٠

ثم يجيب الشاعر عن تساؤله ختاماً للقصيدة بما بداها به من حديث
عن « الشك وانصاره » الذين اطلوا من قلبه ليروا كيف تنتقع اوتاره ليجمعها
شبابه عقداً عقداً ، يعزف عليها الحاناً لا تطرب في الدنيا أحداً •

وللشاعر قصيدة معروفة هي قصيدة « أخى » فيها حزن مكبوت ونفحة
هادئة رأى فيها الدكتور محمد مندور ما أسماه بالهمس وعزفه بقوله (١) :
« الهمس في الشعر ليس معناه الضعف ، فالشاعر القوى هو الذي يهمس
فتحس صوته خارجاً من أعماق نفسه في نغمات حارة • ولكنه غير الخطابة

(١) في الميزان الجديد ص ٥٠ •

التي تغلب على شعرنا فتفسده ، إذ تبعد به عن النفس ، عن الصديق ، عن
الدنوِّ من القلوب . الهمس ليس معناه الارتجال فيتفنى الطبع في غير جهد
ولا إحكام صناعة ، وإنما هو إحساس بتأثير عناصر اللغة واستخدام تلك
العناصر في تحريك النفوس وشفائها مما تجد » .

ومهما تكن طبيعة تلك السمة الفنية فإنها لا يمكن أن تكون دائماً معيار
الشعر الجيد ، فإن من الشعر ما يصدر عن جيشان عاطفي قوي يقتضي حدة
إيقاع وقوة عبارة . ويبدو أن هذه الحماسة من الناقذ كانت وليدة رفضه
للنزعة الخطابية والذبرة العالية الغالبة على كثير من ألوان الشعر العربي ،
كما جاء في عبارته .

على أنه لم يبيِّن طبيعة هذا الهمس وعناصره الموسيقية واللفسوية ،
إلا في عبارات مقتضبة ، واكتفى بعد ذلك بتحليل القصيدة ملتفتاً منها في
المقام الأول إلى الجانب النفسي . على أن تلك العبارات المختصرة يمكن أن
تكون مفتاحاً لبيان طبيعة ما أسماه الناقذ بالهمس ، فهو يورد المقطوعة
الأولى من القصيدة ونصها :

أخي ، إن ضجج بعد الحرب غريبٍ بأعماله
وقدس ذكر من ماتوا ، وعظم بطش أبطاله
فلا تهزج لمن ساءوا ، ولا تشمت بمن دانا
بل أركع صامتا مثلي ، بقلب خاشع دام
لنبيك حظ موتانا

ثم يعلق عليها بقوله : « نَفْسٌ مرسل وموسيقى متصلة » فالمقطوعة
وحدة تمهد لخاتمتها ، وفي هذا ما يشجع النفس . ألا ترى كيف يَعدُّكَ
للصورة التي يدعوك إلى مشاركته فيها ! .. إذا ضجج الغريب بأعماله
وقدس موتاه وعظم أبطاله ، فلا تهزج للمغتصر ولا تشمت بالمنهزم لأنه لا فضل
لك في هذا ولا ذاك ، وما أنت بشيء ، وأنت أحق بأن تحزن وأجدر بأن يخضع

تلك فترك صامتا لتبكي موتك • أي ألفة في الجو ، وأي قوة في إعداده ! »

وإذا تجاوزنا ما في هذا القول من حكم « انطباعي » ومن نثر للآبيات على الطريقة المألوفة ، فقد نجد في إشارته إلى « النفس المرسل والموسيقى المتصلة وتمهيد المقطوعة لختامتها » ما يمكن أن يكون منطلقا للنظر في علة ذلك الهمس • فلو أمعنا النظر في المقطوعة لرأينا أنها عبارة ممتدة مركبة ، تتضمن عدة جمل متصلة ، يُسَلَّم بعضها إلى بعض ، فلا يكاد قارئها يتوقف حتى نهايتها • وفي هذه الصورة ذات الرخابة النسبية يقل إحساسنا بما نهذه عادة من توتر وحدة إيقاع في البيت الواحد من الشعر العربي الجيد الحكم البناء • فالبيت في الشعر العربي القديم يقتضى - فى الأغلب - التحاما بين الألفاظ واختيارا صارما لها ، وبناءً خاصا للمعارة يتحقق معه الوزن والإيقاع والقافية فى تلك الوحدة الصغيرة •

على أن نظام المقطوعة وحده لا يكفى لتعليل ما أسماه الناقد بالهمس ، إلا إذا بُنيت على نحو خاص يخفف من حدة توترها وتلاحم أجزائها ، وذلك ما فعله الشاعر حين ركبها من عبارة طويلة ممتدة • فهو لم يكتف فى مطلعها بشرط واحد « إن ضج غربي بأعماله » بل عطف عليه شرطين آخرين فى جملتين مركبتين : « وقدس ذكر من ماتوا ، وعظم بطش أبطاله » • وهو لم يقطع كذلك بجواب شرط واحد « فلا تهزج بمن سادوا » بل أعقبه بجواب آخر « ولا تشمت بمن دانا » • ثم يُضرب الشاعر عن ذلك كله ويسأل من يخاطبه بأن يركع مثله فى خشوع ، مبيّنا فى النهاية غاية هذا الطلب « لتبكي حظ موتانا » • وقد نضيف إلى هذا ما نلمسه من حركات ممسودة فى أواسط الأبيات ونهاياتها « ذكر من ماتوا • بطش أبطاله ، لمن سادوا • • بمن دانا ، صامتا مثلى • • خاشع دامى ، حظ موتانا » •

ومما يدل على أن الهمس لا يتصل بما « يقوله » الشاعر بل بالأسلوب الذى يبنى به عبارته ، وأنه ليس وحده الطريق الأمثل للإبداع الشعرى ، أن شاعرا مهجريا آخر قد عبر عن إحساس يشبه ما تنطوى عليه قصيدة

« أخى » ومع ذلك سلك نهجا آخر يقوم على حدة الشعور ووضوح الإيقاع لينتهي إلى ما أراد أن يبلغه نعيمة من إثارة نخوة قومه وحميتهم ، لكن عن طريق الهجوم العنيف والسخرية اللاذعة التى لا يعفى منها نفسه . فهذا نسيب عريضه تروعه - كما راعت نعيمة - حال قومه إبان الحرب المالية الأولى فيقول (١) :

كفّنوه ، وادفنوه ٠٠ امسكنوه هوة اللحد العميق
وانهبوا ، لا تندبوه ، فهو شعب ميت ليس يفيق !
هتك جرحى ، نهب أرض ، شقق بعض ، لم تحرك ضحية
فلماذا نذرف الدمع جزافا ؟ ليس تحييا الحطبه !
لا وريث ، ما لشعب ، دون قلب ، غير موت من هبة
فدعوا التساريخ يطوى ويغر ضعف ، ويسوى كتيه
ولنتاجر ، فى المهاجر ، ولنفاخر ، بمزايانا الحسان
ما علينا إن قضى الشعب جميعا ، أفلسنا فى امان !
رَبِّ نَارٍ ، رَبِّ عَارٍ ، رَبِّ نَارٍ ، حرّكت قلب الجبان
كلها فينا ولكن ، لم تحرك ساكننا ، إلا اللسان !
وليست نهاية القصيدة بعيدة عن قول نعيمة فى خاتمة قصيدته :
أخى ، من نحن ؟ لا وطن ولا اهل ولا جأر
إذا ، نمنا ، إذا قمنا ، ودانا الخزي والمار
لقد خمت بنا الدنيا كما خمت بموتانا
فهاه الرفش واتبعنى لنحفر خندقا آخر
نوارى فيه أحيانا

ولعلنا نلاحظ هنا ان الأبيات - وأجزاء البيت الواحد - لا تتلاحم ذلك التلاحم الذى شهدناه فى عبارة نعيمة ، بل يتصل بعضها ببعض - فى الأغلب - بحروف العطف دون أن يترتب أحدها على الآخر بالضرورة أو

(١) الأرواح الحائرة ص ٦٥ . وقد نشرت فى مجلة الفنون ، فى ديسمبر ١٩١٦ .

ينبثق منه • هذا إلى جانب القطع القائم أحيانا بين الأبيات وفي أجزائها ،
وتلك الكلمات المنفصلة المتتابعة مع انقطاعها ، في قوله « ولنتاجر ، في المهاجر
• • رب ثار ، رب عار ، رب نار • » وكلها أساليب خفت من امتداد العبارة
الشعرية واتصالها فزادت حدة إيقاعها وعلوّ نبرتها •

ولا يعنى هذا - كما ذكرنا - أن الهمس من خصائص الشعر الجيد
بالضرورة ولا أن بناء البيت لا بد أن يفضى دائما إلى جهازة الإيقاع ، وبناء
المقطوعة إلى هدوئه وخفوته ، فالأمر يرجع قبل كل شيء إلى تركيب العبارة
الشعرية وطبيعة المعجم الشعري ، وإن كانت المقطوعة بطبيعتها ادعى
- إذا قصد الشاعر - إلى تجنب التوتر الحاد والزبرة العالية • ولعل مما
يحقق ذلك الهمس في تلك القصيدة ، وأغلب قصائد الشاعر الأخرى - أنه
معنى في المقام الأول بتصوير لحظات نفسية يغلب عليها التأمل الذي يدعو
بطبيعته إلى الهدوء العميق •

• • •

ويختلف الأمر في شعر رشيد أيوب ، في ديوانه الأول « الأبيات » •
فنحن في شعر نعيمه أمام شاعر ناضج الموهبة والأداة - مهما تكن ماخذنا
عليه - أما الأبيات فتتمثل بدايات شعرية لموهبة ما زالت تتلمس طريقها
إلى النضج متذبذبة بين قديم لا تسيطر عليه ، وجديد فيه كثير من سقطات
الشاعر المبتدئ •

وتغلب على الشاعر تلك النزعة الغالبة على كثير من شعراء المهجر
من تأمل مجرد في الذات والحياة والكون ، دون اتصال بتجربة يعينها •
لذلك تتشابه قصائده في روحها العامة برغم تراوحها بين الإطار القديم
والجديد ، إذ تدور كلها في فلك واحد ، ولا تتلون بطبيعة التجارب المختلفة
المستمدة من ممارسة الحياة ومعايشة الناس • وهو - حتى في ذلك
الموضوع الأثير عند شعراء المهجر إذ يحتنون إلى أرض الوطن - يسلك مسلك
التقليد فيصوّر حيننا مجردا يمكن أن نضافه عند كثير من قدماء الشعراء
على نحو أجود عبارة وأمتن بناء وأكثر أصالة • ومثال ذلك أبيات له في

مطلع قصيدة أسماها « نيويورك - وقفة على الهندسون » (١) يقول فيها:

تذكرت أوطاني على شاطئه النهر
فجاش لهيبُ الشوق في مطلع السّر
وأرسلت دمعاً قد جنته يد النوى
عليّ ، فأمسى فيّ منتحب القطر
عدوّان منذ البدء ، لكن لشقوتي
قد اتفقنا أن أقضي العمر بالقهر
فلا الذار في صدري تجف أدعى
ولا عبراتي تطفئ النار في صدري
كان نصيبي بات بحر مصائب
له أبداً مسدّاً بقلبي بلا جزر
أكتم صبري والخطوب تنوشني
وهيهات أن تقوى الخطوب على صبري
يروّعي بالهجر دهرى كأنه
عليم باتى لست أخشى سوى الهجر
ولنى لدى دُهم الليالى وجورها
ضحك الحيا غير مضطرب الفكر
أصوغ للقوافي حالياتٍ نحوّها
عرائس أبكار برّزن من الصدر
إذا ما نسيم الشوق هز قريحتي
تساقط منها الدر في روضة الشعر

قالى جانب الاحتذاء المباشر لصيغ الشعر القديم ، بلجا الشاعر إلى وسائله اللفظية المعهودة في التمهيد للقافية عن طريق التكرار أو النفي ، كما في قوله « فلا النار في صدري تجف أدعى ، ولا عبراتي تطفئ النار » .

(١) الأيوبيات ص ٩٠

فى صدرى • له أبداً مد بقلبى بلا جزر • اكتم صبرى والخطوب تنوشنى ،
وهيهات أن تقوى الخطوب على صبرى • يروعنى بالهجر دهرى كأنه ، عليم
بأنى لست أخشى سوى الهجر • • كما يقع الشاعـر فى عثرات تعبيرية
واضحة ، مثل قوله « ضحك الحيا غير مضطرب الفكر » أو يستخدم مجازاً
سينثاً مصنوعاً فى قوله « إذا ما نسيم الشوق هز قريحتى ، تساقط منها
الدر فى روضة الشعر » •

فإذا اتجه نحو الجديد رأينا مزيداً من النثرية والتعبير المنظوم الركيك،
كالذى نلمسه فى مقطوعة من قصيدة طويلة بعنوان « فانكرينى عند هاتيك
الصخور (١) » على لسان جندي ذاهب إلى الحرب :

هُودَا الْجَيْشُ تَغْنَى بِالنَّشِيدِ
هَاتِقَا : هيا بنا نحمى العَلَمَ !
وأنا قطب الرجا ، بيت القصيد
إن تراخت همتى الجيش انهزم
فدعيني أقحم الحرب سميد
وهبيني نظرة تنفى السام
وإذا متيَ وافقتك سطور
وبواعى الحب تستدعى المدا
فانكرينى عند هاتيك الصخور
إنسا الذكرى لقلبى خير زاد

وقد يحتذى الشاعر روح الموشحات وإيقاعها ، لكنه لا يكاد يأتى بشيء
جديد ، وإن زاد أسلوبه تماسكا وقل ضعف عبارته ، كما فى مطلع قصيدة
له بعنوان « يا شبابى » (٢) :

(١) المرجع السابق ص ١٢ •

(٢) المرجع نفسه ص ٣٠ •

أمر ، طيب العيش عني نـزحاً
وجيوش ألهم سـدت طرقى
وفشـا الشيب برأسى فـمحا
صـبغة كانت به كالفسق
قلبت قلبي على جـمر الفـضى
نوب الأيام فى عهد المشيب
وبأحشائى حسام منتضى
ضاق عنه ذلك الصدر الرحيب
يا شباباً ، يوم عى أعرضا
دب فى جسمى الضنى أي دبب
فأنا ذاك الذى ما برحا
دامع العين كثير الأرقى
صار ، لما بـنت عنه شـيحا
لا يُرى لولا لهيب الحـرقى

أما حين يوغل فى التجديد ، فيكتب قصة شعرية أو يصور تجربة خيالية
فإنه يقع فى نثرية بالغة واضطراب بين فى الصياغة والتعبير . فقد خلا
الشاعر يوماً إلى نفسه وقد خلت من الهموم ، فراح يسائلها عن أسرار
النجوم والأقمار وعن حقيقة المريخ وهل هو مأمول أو خال من الحياة ،
فساحت روحه لحظات محلقة فى الكون ثم عادت تخبره اليقين عن ذلك
الكوكب ! . ويقول الشاعر فى مطلع القصيدة مسائلاً نفسه :

وما هذه الأقمار فى كبد السما
ولم قد مُتعلنا عن تواصلها ، لما ؟
فيا ليت شمعى هل عوالمها كما
ترأت لبعض الناس ، أم هى مثلما
على الأرض، أم تلك الدارى بلاقع؟

يخسّال الورى الأكوان تثبت سرمدنا
وما خلقت - حاشاً مكوّنها - سدى !
وبالجذب طبعاً لا يصير بها اعتدا
فهل رنة الأفلاك تسمعنا صدى
أناشيد خلق ، أم هناك تنازع

ولسنا فى حاجة إلى التعليق على مسنوى هذه الأبيات وما بها من
قصور فى التعبير وهبوط فى العبارة ، ويُعدّ عن طبيعة الشّعر بمعناه
الصحيح .

وفى قصة شعيرية أخرى يروى الشاعر مأساة فتاة ماتت من تحب
فقصدت النهر تبغى أن تخلص فيه من الحياة ، ويرأها شيخ بائس فقير كان
قد جلس على ضفة النهر يرجو أن ينفي ما فى صدره من هموم ، ويدور
حوار بين الفتاة والشيخ يعلم منه قصتها ، ثم تلقى الفتاة بنفسها فى خضم
النهر ، ويمد قليل يلقي الشيخ بنفسه وراءها !

وعلى هذا النحو يروى الشاعر حديث الشيخ إلى الفتاة (١) :

دنا الشيخ منها ، وهو يرثى جمالها
يخاطبها نصماً ليُنعم بها
يسأئلهما لطفاً لتشرح حالها
لمل هموما يستطيع زوالها
فتبقى يعيش بالحياة خصيب

فقال لها : هل انت تائهة هنا ؟
وتبكين من فرط المشقة والمنا ؟
علام ، علام ذا البكاء وذا الضنى
بعيشك قولى : هل تقطعت المنى
وأتت كخفن بالرياض رطيب !

فإن كان لا (١) ٠٠ هل قد جفاك بصبر
حبيب تجتني في هواء ووده
لئن كان ذاك الخلّ مان يرمده
فصبرا على حكم الزمان وكيده
فبالصبر تحلو حال كل لبيب ا

ويكاد كل شطر من اشطار هذه المقطوعات ينطق بمستوى شاعر مبتدئ
ضعيف الموهبة قليل الحظ من معرفة اللغة والتراث وبناء العبارة الشعرية
السليم .

وتبدو كثير من قوافي الشاعر نثرية قلقة حتى في إطار القصيدة
القديم التي يعصم الشاعر فيها من السقوط الميء إيقاع القديم وتقاليده ،
كما في قوله من قصيدة بعنوان « جمال الموت » (٢) :

اثيروا شموعا حول جسمي وبخروا
وصبوا على رجلي طيبا بكثرة
وبالنساي والشباب باه فانفخوا
فإني إلى الأنعام أصير بجملي
وحيكوا نقابا حول قلبي بسحرها
فها قد جرى نحو الوقوف بسرعة

وقد كتب ميخائيل نعيمة عند صدور « الأيوبيات » مقالا يأخذ فيه على
الشاعر بعض ما لا حظناه من غلبة النظم والتقليد على شعره ، لكنه عاد
فأثنى على بعض قصائد من الديوان رأى فيها بشيرا بتحول يمثل الانتقال
من القديم إلى الجديد ، فقال بعنوان « الحنطة والزوان في الأيوبيات » (٣)
« ٠٠٠ وفي الأيوبيات نرى صورة هذا الدور الانتقالي الذي نتكلم

(١) يريد أن كان الجواب لا

(٢) الأيوبيات ص ٤٩ .

(٣) مجلة الفنون - يناير ١٩١٧ .

عنه • فى ديوان رشيد أيوب قد لامس طرّف ليلنا اهدابَ فجرنا • وهذه
حلاوة الديوان فى نظرنّا •

من يطالع قصيدة « فرديناند وجيشه » أو « حنين » أو « وقفة على
الهدسون » وسواها ولا يسمع فيها أصواتا قديمة عرفناها والفناها وملّها
سمّعنا ؟ أم من يقرأ أبياتا كهذه :

إذا ما نسيم الشقوق هز قريحتي
تساقط منها الدر فى روضة الشعر
أو :

لا شاع شعري بما احتوى دررا
ولا تباهت بنظمي العرب
أو :

ألت بصددى كل نازلة إذا
ألت بصم الرساميات تَزَعُزُ

من يقرأ هذه الأبيات ولا يدرك على الفور أنها رنات أوتار قديمة
فى شعرنا ، أخذت والصد ش تنقطع وريدا وريدا ؟

إذا سمعنا القديم ونبذناه فليس لأننا نعد كل قديم باليا فاسدا • ربما
صعب على شاعر اليوم أن ينظم فى موضوع لم تتناوله قرائح الشعراء قبله ،
لكن الشاعر الحقيقى من يرى الأشياء نفسها فيطرحها فى آتون عواطفه
ويمدها على سندان قريحته ويصقلها بمصقل افكاره ثم يقدمها لنا فى هيئة
جديدة تساعدنا لفرتقع فوق أقدار الحياة وشناعتها إلى جمال البقاء
وكماله •

إذا ضاقت بالشاعر الطبيعة كلها فلا يجب أن تضيق به نفسه • نفس
الشاعر وقلبه خزينة لا تفرغ لمن يعرف أسرارها ويفكر فى غوامضها • وهذه
الخزينة هى التى لجأ إليها رشيد أيوب فاتحفنا منها ببعض هدايا ثمينة هى

الحنطة في ديوانه وما بقى فزوان (١) . من هذا القبيـل نـعمد قصيدـة
« خـليانـى » ، هـنا نـسمـع رـوح شـاعـر حـقـيـقـى ، نـظـرت إلـى ما حـولـها فـرات
نفسـها « عـريـبة » ورات شائـنها عـجـيبـا ، لـيس يحـلـو لـها سـوى اللـيل الطـويل .
لـذلك تـطـلب أن تـفـرد بـنفسـها وتـصـيح . بـل تـتـومـل : « خـليانـى ! » هـذه الرـوح
نفسـها تحيا مع الطـبيعـة فى كل أحوالـها وأطـوارـها وتـنشد :

أحبّ الشـيـتاء لأن له
ضـبابـا كـهـمـى ، ثـقـيـلا كـثـيـف
وأهـوى الرـيـيـع ، فأنفـاسـه
نـواء لجـسـمـى العـلـيل الضـعـيف
وأصـبو إلـى الصـيف مـسـتأنـسا
بـوحـشة لـيلى الطـسـويل المـخـيف
وتشـيـتاق نـفـسى الخـشـيف وقـد
تـجـنّى عـلـيَّ زـمـان الخـشـيف

هـذه النـفـثات مـن قـلم الشـاعـر تكـفّر عـن كل ما فى الدـيـوان مـن المـساوئ ،
فـتـنسـينا هـنا بـيـتا ركيـكا ، وهـناك قـافيـة « مـحـشـوة لـضـرورة الشـعر » . . . دعى
البـعض رشـيد أيـوب « شـاعـرا رقيقـا » ، ولا نـنـكر عـليه « لقبـه » لأن فى بـعض
قـصائـده – كـتلك الـتى يـخاطـب فـيها شـبابـه – مـن الرقة ما لا نـراه فى أشـعار
كـثـيرين مـن إخوانـه فى الفن . لكن أهـمـية « الأيوبيات » – كما قلنا سابـقا –
فى أنـها تمثـل الدور الحالى فى حـياة شـاعـرنا ، ودور الـانتقال ، إن قد جمعت
بـين القـديم المـستـهـجن والحديث المـستـحب . *

وواضح أن الناقد لا يلتفت كثيرا إلى الصورة الفنية للشعر ، بل يهتم
فى المقام الأول بالمضمون النفسى الذى كان يرى فيه أصحاب التجديد – فى
المهجر والوطن العربى على السواء – خروجـا بالشـعر مـن دائـرة « الأغراض » .

(٢) الزوان : عشب ينبت بين أعواد الحنطة ويخالط حبه فيها فيفسده .

التقليدية ليعود إلى استبطان النفس واجتلاء الحياة بالبصيرة الواعية
لا بالنظرة العارضة . وقد رأينا كيف تمثل تجديد شكرى والعقاد والمازنى
وغيرهم فى تلك التجارب النفسية وانعكاسها على الحياة والمجتمع والطبيعة ،
دون أن يحققوا ما دعوا إليه من تجديد فى شكل الشعر وصورته .

ولو تجاوزنا هذا المضمون النفسى الذى يبدو أنه سر إعجاب نعيمه
بأبيات رشيد أيوب عن الشتاء والربيع والخريف ، لرأينا تلك الأبيات قريبة
من « النظم » الذى يدنو إلى حد كبير من طبيعة النثر المباشر ، كما فى قوله
« .. دواء لجسمى العليل الضعيف .. بوحشة ليلى الطويل المخيف .. وقد
تجنّى عليّ زمان الخريف » هذا إلى تسكين القافية المنصوبة - فى البيت
الأول - بما تثيره من إحساس بالقلق إذ تجيء بعد منصوب فى قوله « ثقيلا
كثيف » .

وقد أثنى الناقد على قصيدة « خليانى » ، ومع أن تلك القصيدة على
مستوى لا بأس به من صقل العبارة واستواء الإيقاع ، فإن إعجاب الناقد
بها يبدو نابعا هنا أيضا من مضمونها النفسى الذى يصور ذلك الشعور
الرومانسى بالوحشة والتفرد . فليس فى القصيدة أية صورة جديدة مبتكرة
أو مركبة ، وليس فيها لحظة نفسية مختارة أو مميزة ، بل يمدّد الشاعر
فيها كل الصور المألوفة للغربة والحزن فى الليل الطويل ، ولعلنا نلمس منذ
بدايتها بعض التعبيرات المألوفة المستهلكة « يا خليلي ، شط المزار ، همى
دعوى ، الليل البهيم » وغير ذلك :

يا خليلي إذا شط المزار
بغـُـؤاد ما له غير السـُـزفير
وهـمى دعوى لدى ذكر الديار

خليانى !

عندما أجلس فى الليل البهيم
ونجوم الأفق فوقى سابحات

فى فضاء عنده النفس تهيم

خليسانى !

فأنا دون الملا شئانى عجيب

ليس يحلو لى سوى الليل الطويل

وأنا فى هذه الدنيا غريب

خليسانى !

يا خليلي إذا فاض القسريش

ويزاعى سعال من فيسه المداث

وعلت شكواي من قلبى المريض

خليسانى !

على أن موهبة الشاعر قد نمت وتطور شعره بعد ذلك فى ديوانيه
التالين « أغاني الدرويش » ١٩٢٨ و « هى الدنيا » ١٩٤٠ ، مما سنراه بعد
فى دراستنا للاتجاه الوجدانى إبان ازدهاره .

وليس من اليسير تحديد بداية دقيقة لما نسميه مرحلة الازدهار ، فإن
تطور الاتجاه الوجدانى قد تم على نحو تدريجى واختلف فى درجته من قطر
عربى إلى قطر ، وتداخلت مراحل كالمألوف فى كل المراحل المشاعرية
والتاريخية الكبرى . على أننا نستطيع أن نعدّ بداية العقد الثالث من هذا
القرن العشرين إيدانا بمرحلة الازدهار التى أصبح الاتجاه فيها دائما فى
الوطن العربى كله ، سائدا فى أغلب نتاجه الشعري . وفى تلك المرحلة
« تبلورت » سمات الاتجاه الموضوعية والفنية، وخضت حدة التذبذب بين القديم
والجديد وزاد انطلاق الشعراء فى التعبير عن عواطفهم وحريتهم فى استخدام
الفاظ وتراكيب وأساليب جديدة تجاوزت أحيانا الاتجاه الوجدانى المحض
إلى حدود الاتجاه الرمزي . بل إن الشعراء التقليديين من امتداد حركة
الإحياء لم يخل شعريهم من تأثر بالنزعة الوجدانية وفهمها لموضوعات الشعر
وطرق تعبيره فزادت سمات الحداثة والعصرية فى شعريهم واقتربت بعض
أعمالهم إلى حد كبير من طبيعة الشعر الوجدانى .

وسنقدم فى الفصول التالية دراسة موضوعية وفنية للاتجاه إبان
ازدهاره ، عاكدين الصلة فى ذلك بينه وبين المرحلة السابقة التى يعد الاتجاه
امتدادا ونضجا لها فى الموضوع والفن .

المرحلة الثالثة

الازدهار والنضج

منذ أن انتفضت الحرب العالمية الأولى ، نمت في العالم العربى كثير من القضايا السياسية والاجتماعية التى كانت بذورها قد بدأت تشق طريقها إلى الحياة فى المرحلة السابقة ، فازداد الشعور القومى قوة و « تبلور » فى حركات استقلالية كثيرة تهدف إلى الخلاص من سيطرة الاحتلال الأوربى ، وازداد الشعور الاجتماعى وعيًّا ، وتطلع المثقفون إلى مزيد من الحرية والعدالة الاجتماعية .

وكان التطور الفنى فى الشعر والنثر على السواء قد بلغ مداه عند المجددين فأصبحت الأساليب الأدبية الجديدة ذات طابع فنى ونفسى متميز ، وقل توزع الأدباء بين القديم والجديد قصار من الممكن أن يقسم الدارس الأدب إلى عصرى ومحافظة أو « وجدانية » و « كلاسيكية جديدة » .

وتَوَالى ظهور الشعر الوجدانى فى الصحف والمجلات والدواوين الكاملة ، فى الوطن العربى والمهاجر الأمريكية ، وعرف الناس فى الوطن العربى كثيراً من أعمال المهجريين منشورة فى مجلات عربية كالقطف والهلال وغيرهما . ومن ذلك ، مثلاً ، قصيدة ايليا أبى ماضى « السجينة » فى ديسمبر ١٩٢٤ بمجلة القطف ، وقصيدته « الطين » و « الناسكة » فى فبراير ومايو ١٩٢٥ بالمجلة نفسها ، وقصيدة « سائل » للشاعر القروى فى يوليو ١٩٢١ بمجلة الهلال .

وفى عام ١٩٢٢ ظهر ديوان « القرويات » لرشيد سليم الخورى ، وفى عام ١٩٢٦ ديوان « الأحلام » لشفيق معلوف ، كما نشر أحمد زكى أبو شادى ديوانه « الشفق الباكي » عام ١٩٢٦ ، وفوزى معلوف قصيدته الطويلة « على بساط الريح » عام ١٩٢٨ ورشيد أيوب « أغاني الدرويش » عام ١٩٢٨ ، ونشر شوقي مسرحيته الرومانسية الموضوع والشعر « مجنون ليلى » عام ١٩٢٧ .

أما فى بدايات العقد الرابع فقد ظهرت دواوين كثيرة يصعب حصرها ، منها لأحمد زكى أبى شادى أشعة وظلال ١٩٣١ - أطيار الربيع ١٩٣٣ - أغاني « أبو شادى » ١٩٣٣ - انتهاء الفجر ١٩٣٤ ، ومنها ديوان صالح

جودت ١٩٢٤ . و « أحلام النخيل » لعبد العزيز عتيق ١٩٢٥ ومن قبله ديوان عتيق ١٩٢٢ . و « الملاح التائه » لعلى محمود طه ١٩٢٤ ، و « أنفاس محترقة لمحمود هادي الوفا » ١٩٢٢ و « الأعشاب » ١٩٢٤ ، و أغاني الكوخ ، لمحمد حسن اسماعيل ١٩٢٥ .

وفي عام ١٩٢٢ تكونت جماعة من الشعراء ونقاد الشعر ومحبيهم باسم جماعة أبولو وأصدرت مجلة خاصة للشعر سميت بهذا الاسم . وينسب كثير من الدارسين إلى هذه الجماعة وهذه المجلة فضلا كبيرا في نمو الحركة الوجدانية وظهور كثير من شعرائها المرموقين على مستوى الوطن العربي كله . ولا ينكر أحد أثر المجلة في هذا المجال ، لكن بعض الدارسين يبالغون فيه إلى حد يتجاوز الحقيقة بكثير . فالحق أن الاتجاه الرومانسي كان قد أصبح اتجاها متعيزا شائعا قبل ظهور الجماعة ومجلتها التي لم يتجاوز عمرها ثلاث سنوات . وكان كثير من الشعراء الذين شاركوا بشعرهم في تحريرها قد نشروا بعض أشعارهم في صحف ومجلات سابقة على تلك المجلة أو معاصرة لها . فقد نشر الشابي - كما جاء في مقدمة ديوانه - بعض قصائده في « جريدة النهضة » عام ١٩٢٨ ، ونظم أغلب قصائده - كما يُثبت تأريخها في الديوان - قبل نشأة جماعة أبولو وظهور مجلتها .

أما على محمود طه فقد ظهرت له قصائد كثيرة في مجلة الرسالة المعاصرة لمجلة أبولو ، منها « لقاء » في ١٥ فبراير ١٩٢٣ و « النشيد » في ٢٢ يناير ١٩٢٤ و « أغنية ريفية » في ٥ فبراير ١٩٢٤ ، و « إلى الشواطئ المصرية » في ٢٣ أبريل ١٩٢٤ و « إلى البحر » في ٧ مايو ١٩٢٤ .

كما نشر صالح جودت بعض قصائد ، كقصيدة « حياة ثانية » في أول سبتمبر ١٩٢٢ ، وقصيدة « الوداع الأخير » في أول أكتوبر ١٩٢٢ . ولعبد العزيز عتيق بعض قصائد منها قصيدته « ليلة الزورق » في ٢٢ يوليو ١٩٢٤ .

لذا لا يمكن أن يقال إن هذه المجلة قد بدأت تيارا أدبيا لم يكن موجودا من قبل ، وإن كان لها أثر لا ينكر في تأكيد الاتجاه وإبراز كثير من نشاط شعرائه .

ولما كانت هذه المرحلة امتدادا للمرحلة السابقة وثمرة من ثمارها كان لا بد - كما ذكرنا - أن تتداخل المرحلتان وتشتركا في كثير من الخصائص الموضوعية والفنية ، وإن زادت هذه الخصائص وضوحا وعمقا وتحققت لها كل ملامح الحركة الشعرية الجديدة .

دراسة موضوعية

يصعب على الدارس - إذا أراد تجنب المسلمات النقدية الشائعة - أن يصل إلى مفهوم كليّ ينتظم طبيعة التجربة عند الشعراء الوجدانيين وموقفهم منها . ذلك لأن هؤلاء الشعراء - برغم نزعتهم الوجدانية الغالبة - يختلفون فيما بينهم اختلافا غير قليل في هذا المجال ، حسب البيئة والنشأة والثقافة والمزاج . بل قد تتعدد تجارب الشاعر الواحد منهم وتتباين مواقفه دون أن يكون قد مر بمراحل من التطور النفسى يمكن رصدتها وبيان أثرها في تلك التجارب والمواقف ، لأنه - وهو يصدر عن إدراك وجدانى - يتقلب بين لحظات نفسية يبلغ اختلافها أحيانا حدّ التناقض .

فليس من اليسير مثلا أن يقال - على سبيل التعميم - إن الشعراء الوجدانيين جميعا كانوا مشغوفين بالطبيعة ، يعشقون جمالها لذاته أحيانا ، ويخلمون عليه أحيانا أخرى بعض مواقفهم من الحياة والناس والمضاربة الحديثة ؛ فإن من بين هؤلاء الشعراء من لا نكاد نجد للطبيعة أثرا يذكر في شعره إلا بمقدار ما يستمد منها بعض تشبيهاته ومجازاته كما يفعل الشعراء في كل العصور . وليس من الممكن أن يقال إن هؤلاء الشعراء جميعا كانوا مفتونين بعاطفة الحب ، يعبرون عنها أحيانا في إطار من التجارب الذاتية المحدودة ، ويبسطون أحيانا من طبيعتها لتصبح وسيلة إلى التّطهّر والسمو والحنين الغائم إلى عالم مثالي ؛ فإن منهم من يصنع ذلك ، ومنهم من تشعب في شعره تلك العاطفة فتطغى عليها ألوان أخرى من التجارب .

وقد يقال إن « الكآبة » طابع غالب على الشعر الوجدانى ، وهو قول

حق ، لكنه لا يصدق على نماذج كثيرة من هذا الشعر ، كما تختلف الكتابة فتظل صورة لحالات نفسية عارضة ، وتعمق أحيانا وتمتد حتى توشك أن تكون نظرة ثابتة إلى الحياة والكون تدفع الشاعر إلى كثير من التأمل. في غاية الحياة وطبيعة الخير والشر والجبر والاختيار .

ومن أدلة هذا التباين عند هؤلاء الشعراء ما نراه من فرق واضح بين طبيعة التجربة والنظرة عند شعراء المهجر بوجه عام والشعراء في الوطن العربي . فالمهجريون - برغم كثرة حديث الدارسين عن أشواقهم وحنينهم ولجوئهم إلى الطبيعة - ينجحون في الأغلب إلى التأمل في نواتهم وفي ضيعة النفس الإنسانية ووضع الفرد في المجتمع والكون ، على حين تقل هذه النظرة « الفكرية » عند الشعراء في الوطن العربي ويطلقون لوجدانهم العنان فتتحول الأفكار لديهم إلى احساسيس يصبغها خيالهم بألوان مختلفة من مشاهد الطبيعة وعواطف الحب . ولا أدل على ذلك من أن ايليا « أبو ماضي » في ديوانيه « الجداول » و « الخمائل » لا يعرض لماطقة الحب إلا في ثلاث مقطوعات قصيرة وقصيدة واحدة ، وهي « عروس الجمال .. غرامية .. يا جنتي » و « يا هذاهن » .

وقصيدته الطويلة توشك أن تكون حبا صوفيا يتحدث عن « غائبة » لا تمديد لكيانها أو صلتها بالشاعر . ويشيع في القصيدة ذلك الجو الصوفي الغائم والحنين الروحي إلى عوالم قصية لا تراها الأبصار وإن راتها الأرواح :

خَلْتُ أَنِي ، إِذْ بَعْدْتُ ، سَائِسَاهَا
— وَيَطْوِي الزَّمَانُ سِسْفَرُ هَوَاهَا
وَتَوَهَّمْتُ أَنَّنِي سِسْفَرُ الْقَى
أَلْفَ لَيْلَى ، وَأَلْفَ هِنْدَ سَمَوَاهَا
فَإِذَا الْحُبُّ كَالْفَضَاءِ ، وَقَلْبِي
طَائِرٌ فِي الْفَضَاءِ ضَلَّ وَتَاهَا

أنا في عالم قمّي مسحيق
لا أراها ، لكنّ روحى تراها

ثم يختم الشاعر قصيدته بتمجيد الحب معبرا عنه بـ « المحبة » متخذاً
منه طريقاً إلى الهدى والإيمان :

قال قوم : إنّ الحبّة إثم
ويَح بعض النفوس ، ما أغباها !
إن نفساً لم يشرق الحب فيها
هي نفس لم تدر ما معناها
أنا بالحب قد وصلت إلى نفسي
— وبالحب قد عرفت الله

وقد نرى في بعض قصائد أخرى إشارات عابرة إلى الحب ، إذ يتخذ
الشاعر منه وسيلة إلى البرهان على « فكرة » يبني عليها قصيدته ، كالذى
نجدّه في قصيدته « تعالى » (١) ، فهي ليست تصويراً لعواطف حب مشتركة،
بل دفاع عن روح الحب أو « المحبة » التى تشيع فى الكائنات والطبيعة جميعاً .

أما التأمل فصفة غالبة على بقية الديوانين ، ويدور الشاعر فيه حول
بعض المعانى الكلية التى قد يُفرد الشاعر لها قصائد بعينها أو تشيع فى
أبيات منتثرة هنا وهناك فى قصائد الديوانين . وأهم هذه المعانى وأبرزها
فكرة « الطين » التى يصور الشاعر من خلالها اعتقاده بأن الإنسان لا يستطيع
أن يعلو على وجوده المادى أو تتحرر روحه من « قفص الصلصال » الذى
كُتب عليها أن تعيش فيه حياتها الدنيا . وإلى هذا المعنى يردُّ الشاعر
ما ينكره من تكالب الناس على الشهوات والمال والجاه ، وما ينكره على
نفسه من نسيان لوجودها الروحي النقي الأول . ومن ذلك قوله :

(١) الجداول ص ٣٠

علمتني الحياة في القفر أنني
، أينما كنت ، ساكن في التراب

وسأبقى ما دمت في قفص الصلصال
— عبك المني أسير الرغاب

وقوله :

سألتني ، وقد رجعت إليها
وعلى حفرتي شبار المني
أي شيء وجدت في الأرض بعدى ؟
قلت : إني وجدت ماء وطني !

وقوله :

أيها الطين ، لست أنقى وأسمى
من تراب تدوس أو تتوسد
سدت أو لم تسد ، فما أنت إلا
حيوان مسير مستعبد

ومن تلك « الأفكار » الشائعة في الديوانين وحدة الزمان والحياة
المتدة بين الأبناء والأسلاف ، المشتركة بين الأحياء ومشاهد الطبيعة •
وهي فكرة تتردد أيضا في أكثر من قصيدة وتنتثر في أبيات متعددة في
الديوانين • ومنها قوله من قصيدة بعنوان « ربح الشمال » في ديوانه
« الجداول » :

... فجأوبني هاتف في الظلام :
غلطت ، فما هذه الشمال
ولكنها أنفاس الغرابين
تجسوس الديار ولا تنزل
فقلت : أينهم من في القبور
وفوقهم التراب والجندل !

أجاب الصدى ، ضاحكا ساخرا :
إلى كم تحار ، وكم تسال !
منَ البحر تصعد هذى الغيوث
وتهطل في البحر ، إذ تهطل
وفي الجو ، إن خفيث ، نسمة
وفي الأرض ، إن نضب ، المنهل
لقد كان في أمس ما قبله
وفي غده يومك المقبل
عجبت إليك علي أول
وفي الأخير النتائج الأول !
هَمُّ في الشراب الذي نحتسى
وهَمُّ في الطعام الذي ناكل
وهَمُّ في الهواء الذي حولنا
وفي ما نقول وما نفعل

وقوله ، من قصيدته الطويلة الطلامس ، في الديوان نفسه ، مخاطبا
البحر :

تُرسل السَّحْبَ فتسقي أرضنا والشجر
قد أكلناك ، وقلنا : قد أكلنا الثمر
وشريناك ، وقلنا : قد شربنا المطر
أَصَوَابٌ ما زعمنا ، أم ضلال ؟
لمت أدري !

ونلتقي بفكرة « الطين » وامتداد الحياة في الزمن والأحياء والعناصر ،
عند شاعر آخر من المهجر الجنوبي ، هو فوزي معلوف ، الذي تدور قصيدته
« على بساط الريح » حول معنى كلي واحد ، هو حنين الروح إلى الانعتاق
من أسرها المادى لقطل لحظات على عالمها الأزلي الأول قبل أن تعود مرة

أخرى إلى حياتها الدنيا • ويدين الشاعر الإنسان وما رُكب فيه من غريزة
« الطين » فيقول:

ليته عاد للثرى مثلما جاء
— نقيّاً بنفسه وإهابه
جاء والحسن والرواء رفيقاه .
— وثوب المفاف كل ثيابه
وتولّى يقوده الإثم والداء
— إلى القبر فى ربيع شبابه
هو يحيا للثرى ، فالثرى يحيا
أبدا حيث حلّ شؤم ركابه
وهو لا ينفج البسيطة إلا
حين يثوى فى القبر بين رحابه
حين يمتصّبه الثرى فيغذى
منه ما فى الأديم من أعشابه
يا لعمري ! كل النباتات الذى
— فى الكون ، من زهره إلى لبلابه
ليس إلا عصير أجسام من ماتوا
— فزانا الثرى بأجمل ما به
كندى الفجر سال فاشتقه الترب
— فعالت وحلاً لآلى حبابه
بخّرتة نكاه فاسترجعته
صافيا للأثير عين سحابه
فهو بين السحاب ثانية قطر
— نقيّ يحيى الثرى بانسكابه

ونستطيع أن ندرك الفرق بين هذه النزعة الفكرية المتأملة عند الشعراء
المهجريين ، والنزعة الوجدانية الخيالية الغالبة عند الشعراء فى الوطن

العريس ، إذا قارنا بين مقطوعة لابلية « أبو ماضى » يعبر فيها عن الفكرة السابقة من خلال حديثه عن سنبلة القمح ، وقصيدة فى الموضوع نفسه لمحمود حسن اسماعيل ، فسنرى كيف أحال أبو ماضى السنبلة إلى برهان على فكرته ، أو إلى سبيل للوصول إليها - كماداته وعادة أغلب المهجريين فى موقفهم من الطبيعة - على حين أبقاها محمود حسن اسماعيل جزءا فى لوحة متكاملة الأجزاء من مشاهد الطبيعة فى الريف .

يقول أبو ماضى بعنوان « الناسكة » فى ديوانه الجداول :

أبصرتُ فى الحقل قُبَيْلَ الخَيْبِ
سَنْبَلَةً فى سَفْحِ ذَاكَ الكَثِيبِ
حَانِيَةً مَطْرِقَةَ الرَّاسِ
كَأَنَّمَا تَسْجُدُ لِلشَّمْسِ
أو أنها تغلو صلاة المساء

فَمِلْتُ عَنْ رَاهِيَةِ الْحَقْلِ
وَسِرْتُ لَا أَلْوِي عَلَى ظِلِّ
التَّقِطِ الْحَبِّ وَأَذْرِهِ
وتارة فى النّار القِيَمِ
مستخرجا منه لجسمى غذاء

قَدْ غَابَتِ الشَّمْسُ وَرَاءَ الْقَمَرِ
وَمَسَكْتَ الطَّيْرَ الَّذِي لَمْ يَنْمِ
لَكِنْ نَارِي لَمْ تَزَلْ تَرَعَجُ
وَلَمْ أَزَلْ أَكُلْ مَا تَنْضِجُ
يَا حَيْذَا النَّارُ وَنَعْمَ الشَّوَاءُ !

وَإِنِّى فى مَسْرَحِي وَالذَّيْرِ
إِذَا صَاحَ بِي صَوْتُ بِلَا مَوْعِدِ :

كأسه البيضاء تحكى
 حلم الطفيل الفريد
 مدها شوقا ليحس
 هالة الضمير المنير

كم ربيع ناعم ال
 صال ، طلق الغدوات !
 ثمّت فيه عفة المهد
 — بحضن الريعوات
 بين ترتيل السواقي
 وزيف النحلات
 وترانيم الصبايا
 في سكون الطرقات
 والصدى المشبوب حولي
 من أناشيد السراة
 وبتنا الصيف فشاب
 من لظاء سبلاتي
 ونرى عودي ، ولفّ المنجل القاسي حياتي
 وتحطمت فأحيا الناس عيش من رفااتي
 أنا في غرسي وحصدي وحياتي ومماتي
 مثل أعلى ورمز خالد للتفسيحيات !

ونلاحظ أن « أبأ ماخى » قد اتخذ من السنبلة مجرد « منخل » إلى فكرته ، فلم يفيض في تصويرها ، بل اكتفى بتلك اللوحة الرمزية في المقطوعة الأولى ، ناسبا إلى السنبلة ما ينسبه الوجدانيون لملها وإلى نظرائها من مشاهد الطبيعة وأحيائها كالزنبقة والفراشة ، من صفات الطهر والتقوى ، ثم انتقل فجأة إلى فكرته التي هي في الحقيقة محور المقطوعة - أما محمود

حسن إسماعيل ، فإنه - وإن انتهى إلى خاتمة فيها عبرة وفكرة - قد أفاض
فى حديث السنبلة عن نفسها وأحاطها بكل « عناصر » الصبورة الطبيعية
الرومانسية كالإشارة إلى أوقات النهار والليل الموحية بالعواطف والمهمة
للخيال ، كالفجر والأصيل والشروق والغروب والمغيب ، أو إلى معانى الرقة
والوداعة والجمال متمثلة فى الفاظ موحية بها كاللندى الغض الرطيب وتبر
الأصيل وشعاع الشمس وكأس العليق البيضاء والربيع الناعم الأصيل ،
وأخرى متصلة بالنغم والموسيقى كصفير القبرات وترتيل السواقي وزفيف
النحل وترانيم الصبايا وناشيد الرعاة • والمبرة التى انتهى إليها فى خاتمة
القصيد إحياس رومانسي مألوف عند الشعراء الوجدانيين الذين يتخذون
من بعض مشاهد الطبيعة رموزاً لمشاعرهم • والتضحية فى سبيل الآخرين
أو فى سبيل المعرفة من المعانى التى أكثر الشعراء الحديث عنها حتى قبل
الحركة الوجدانية ، إذ طالما شبهوا الشاعر بالضمعة التى تضئ للناس
وتحترق ، والفراشة التى تلقى بنفسها إلى النار سعياً وراء النور !

وقد يُلخّص الفرق بين النظرة الوجدانية المطلقة عند بعض الشعراء ،
والنظرة التى يمتزج فيها الوجدان بالفكر ، والخيال بالتأمل ، إذا لاحظنا
الفرق بين قصيدة لايليا « أبو ماضى » بعنوان « إنما الغبطة فكرة » (١) ،
وقصيدة للشابى بعنوان « فكرة الفنان » (٢) •

فالشاعر المهجرى يفتقد فى وجوه الناس ونفوسهم فرحة العيد ، يوم
العيد ، ويصورّ ضيقهم بيومهم وخوفهم من غدهم ، ثم يحاول أن يعيد إلى
نفوسهم الطمأنينة والفرحة ببراهين عقلية ، قد تصح من وجهة النظر
النفسية ، لكنها تحدّ من انطلاق الخيال عند الشاعر وتخفف من وقدة
شعوره • ومع « استشهاده » الشاعر على فكرته بما يراه فى مشاهد
الطبيعة ، تظل الطبيعة مجرد برهان عابر على الفكرة لا يمتزج بها
ولا يحيلها إلى إحساس !

(١) الخصال ص ١٧٢ •

(٢) أغاني الحياة ص ١٩٠ •

أيها الشاكى الليالى ، إنما الغبطة فكره
رَبَّما استوطنت الكوخَ ، وما فى الكوخِ كِسره
وخلَّتْ منها القصور العاليات المشخره
تلمس الغصن المُسَرَّى ، فإذا فى الغصن نخره
وإذا رَفَّتْ على القفر استوى ماءٌ وخُضْره
وإذا مَضَتْ حصاة صقلتها فهي نُزْره

على حين يمتدّ الشايبى شان « الشعور » ويهَوِّن من أمر الفكر ويمزج
بين وجدانه ومشاهد الطبيعة مزجا ممتدا متعددا الوجوه فى لغة فيها حدة
الشعور وطلاقته :

عِشْ بالشعور ، وللشعور ، فإنما
نتيأله كون عواطف وشعور
شيدت على العطف العميق ، وإنها
لَتَجِفُّ لو شيدت على التفكير
وتظل جامدة الجمال ، كئيبة
كالهيكल المتهدم المهجور
لا الحب يرقص فوقها متغنيا
للنفس ، بين جداول وزهور
كلا ، ولا الفن الجميل بظاهر
فى الكون تحت غمامة من نور
موشعا بالسحر ينفخ نايه المشبوب بين خمائل وغدير
أو يلمس العود المقدس واصفا
للموت ، للأيام ، للديجـور
ما فى الحياة من المسرة والأسى
والسحر واللذات والتفريـر
تلك الأناشيد التى تَهَبُّ الورى
عزمَ الشباب وغبطة المصفور

واجعلْ شسورك فى الطبيعة قائدا
فهو الخير بتيهها المسحور
صَحْبَ الحياة صغيرة ، ومضى بها
بين الجمال والدم المهدور
وعدا بها فوق الشواقي باسمًا
مقتنيسا ، من عصر ودهور
والعقل - رغم مشييه ووقاره
ما زال فى الأيام جسد صغير !
يمشى فتصرعه السرياح ، فينتنى
متوجعا ، كالطائر المكسور
ويظل يصال نفسه ، متقلسا
متنطسا ، فى خفة وغرور
عما تحببه الكواكب خلفها
من سر هذا العالم المستور
الفتح فؤادك للوجود ، وخلصه
للديم ، للأمواج ، للديجور
للثلج تنثره السزايح ، للأسمى
لللهول ، للآلام ، للمقدور
واتركه يقتحم العواصف ، هائما
فى أفقها المتلبد المبرور
حتى تسانقه الحياة ويرتوى
من ثمرها المتأجج المسجور
فتعيش فى الدنيا بقلب زاهر
يقظ المشاعر ، عالم مسحور
فى نشوة صوفية قدسية
هى خير ما فى العالم المنظور !

وقد فصلنا القول فى بيان هذه الفروق لنؤكد صعوبة « التعميم » فى

الحديث عن مضمون التجارب الوجدانية ومواقف الشعراء منها ، إذ يكاد يكون لكل منهم عالمه الخاص وإن اشتركوا في بعض السمات هنا أو هناك . وقصارى ما يستطيعه الدارس أن يلمّ أشتمات هذه العوالم ويحاول أن يجد وراءها معنى كلياً يصدر عنه هؤلاء الشعراء على اختلاف تجاربهم ومواقفهم .

وقد نستطيع أن نجد - على الأقل - « حافزا » مشتركاً بين هؤلاء الشعراء يتّجه بهم إلى تلك التجارب والمواقف . فالحركة الوجدانية - كما ذكرنا - تعبر عن مرحلة حضارية بعينها ، وتحمل من الخصائص الإيجابية ما يجعلها قادرة على هذا التعبير وصالحة له . ولما كانت تلك المرحلة قد قامت في أساسها على وجود « الفرد » فإن كل ما يحقق هذا الوجود وينميه ويهيئ له السعادة يصبح مدار التجربة الوجدانية ومنطلق الشاعر في اختياريها وتصويرها ؛ ويصبح كل ما يعوق هذا الوجود أو يعدو عليه بغضاً لدى الشاعر ، يقف منه موقف الخصومة أو العداء إذا استطاع ، أو موقف النفور أو الاعتزال إذا عجز عن مواجهته . ومن هنا كان الجانب الإيجابي الذي يُلح على حرية الفرد وعواطفه ، والجانب الذي اصطلح الدارسون على وصفه بالسلبية ، « وجهين لعملة واحدة » كما يقولون ، وكان اعتزال الحياة والناس واللجوء أحياناً إلى الطبيعة « موقفاً » من الحياة والناس ، و « احتجاجاً » على ما يراه الشاعر من قيم وسلوك تخالف قيمه ومثله العليا ، وليس موقفاً سلبياً بالمعنى الذي أرادته الدارسون ، إلا في بعض حالات يبلغ فيها النفور والاعتزال والانطواء على الذات حدّ المرض عند بعض الشعراء .

والحق أن هؤلاء الشعراء يفصحون عن هذا الرغص في قصائدهم التي يلجأون فيها إلى الذات والطبيعة ، فيعتدون ألواناً مما يشهدون من فساد في النفوس والمجتمع وطفيان المادة على أقدار الناس وصلاتهم فيه .

ومن هنا نستطيع أن نلتصم أن نلتصم في هذه النظرة العامة ذلك « الحافز »

المشترك بين هؤلاء الشعراء . فالشاعر الوجداني يعتقد أنه صاحب رسالة تقوم على مثل عليا من الأخلاق والسلوك لا سبيل إلى سسعادة المجتمع الإنسانى بدونها ، وهو مدفوع إلى بلاغ هذه الرسالة بما يحس فى وجدانه من وجود روحى يحن إلى عالمه الروحى القديم ويسمو به على شهوات الحياة الدنيا وأطماعها ، ويفتح عينيه على ما فى حياة الناس حوله من انعدام المحبة والتعاطف والسعي وراء المال والجاه ، وعلى ما فى مجتمعه من مآسى الفقر والظلم ومظاهر الدمامة .

وقد عبّر أغلب هؤلاء الشعراء عن إحساسهم بذلك الوجود الروحى ، وبالأسباب التى ما زالت تمتد بين وجدانهم والسماء فى صور كثيرة ، منها قول على محمود طه فى ديوانه الأول « الملاح التائه » من قصيدة بعنوان « ميلاد شاعر » :

هبط الأرض كالشمساع السني*
— بعصا ساحر وقلب نبي*
لمحة من أشعة الروح حلّت
— فى تجاليد هكل بشري
ألهمت أصغريه من عالم الحكمة والنور كل معنى سري*

وقول ايليا « أبو ماضى » مشيرًا إلى الشاعر :

لأنه روح كريم ليس الطين المهيئنا
ونبيّ بهر الخلق ، وما أعلن ديننا
يلمح النجم خفيًا ، ويرى العطر دفيننا
ويحس الفرح الأسمى جريما أو طعينا

وقوله مرة أخرى متحدثًا باسم الشعراء :

كم خففنا الجناح للجاهلينا
وعذرناهم ، فما عذرونا
خبروهم يا أيها العاقلونا

لنمسا نحن معشر الشعراء
يتجلى سر النبوة فينا !
وقول الشابي ، في ديوانه « أغاني الحياة » مشيرا إلى الشاعر :
جهل الناس روحه وأغانيها
— فساموا شعوره يوم بخس
فهو في مذهب الحياة نبي
وهو في شعبه مصابّ بمس !
وقوله ، مشيرا إلى عالمه الروحي الأول :
يا إله الوجود ، هذي جراح
في فؤادي ، تشكر إليك الدواهي
أنتَ أنزلتني إلى ظلمة الأرض
— وقد كنت في صباح زاه
كالشعاع الجميل أصبح في الأفق
— وأصغى إلى خرير المياه
وأغنى بين الينابيع للفجر
— وأشدو كالبلبل التيه
أنتَ أوصَلتني إلى سُبُل النيا
— وهذي كثيرة الإشتباه !

ومنه قول فوزي معلوف مشيرا إلى الشعراء ، في قصيدته الطويلة

« على بساط الريح » :

أنتَ يا روحهم ، من النور نزلت
— أضاءت في الكون ، في عالم
تصل الأرض والسماء بنهر
غمر الحسن والهووى ضفتيه
لست من عالم التراب ولكن كنت
— تقمصت بالتراب عليه

انت من عالم يمسد عن الأرض — يفيض الجلال عن جانبيه

لذلك عانى الشاعر الوجداني ، فى تشبيهه بمثله العليا وحنينه الى
عالمه الروحى ، أزمة مزدوجة ، يتصل جانب منها بالمجتمع ، ويتصل جانب
بوجوده الباطنى وما يدور فيه من صراع بين الجسد والروح والشر والخير ،
أو بين « الطين » و « النور » كما يعبر الشعراء الوجدانيون • وهو فى شغفه
بالجمال البشرى والطبيعى ونفوره من الدمامة فى الأخلاق والسلوك
والصلات الاجتماعية وبغضه للفقر والظلم وغلظة الطبع ، لا يصدر عن مفهوم
سياسى او فلسفة اجتماعية ، بل يدرك ما فى مجتمعه من متناقضات بوجدان
مرهف يجد فى كل هذه المظاهر « رذائل » خلقية واجتماعية يدينها بمقياس
خلقى وإنسانى فى الحل الأول • وهو إذا خاطب الأغنياء يتجه بحديثه الى
ضمايرهم وإلى حسهم الإنسانى ، وإذا سخر منهم فإنه يسخر من الطبيعة
الشائنة التى تأذن للمال أن يستعبد صاحبها ، ولشهوة السيطرة أن تلمس
معالم الرجمة فى نفسه ، محاولا فى بعض الأحيان أن يوقظ بصيرة الغنى
ويرثه إلى الفطرة الإنسانية الطيبة بما يمرض أمامه من مسورة للحياة
الفطرية الجميلة التى يستوى الفقير والغنى فى المتعة بها ، أو من صور المعجز
أمام كثير من مظاهر الحياة والطبيعة التى لا تخضع للجهل والمال • ومثال
ذلك ما صنعه ايليا أبو ماضى فى قصيدته المعروفة « الطين » ، فى ديوانه
« الجدول » •

ولعل من اكمل نماذج هذا الموقف الخلقى الذى يدين انحراف النفس
البشرية ويقارن بينها وبين نقاء عناصر الطبيعة ويثُلها بلا انتظار جزاء ،
قوله من قصيدة بعنوان « كتابى » فى ديوانه الخمائل ، وقد سألته سائلة
عن مذهبه :

أنا آدمي كان يحسب أنه
هو الكائن الأسمى ، وشرعته الفضلى

وأن له الدنيا التي هو بعضها
وأن له الأخرى إذا صام أو صلى
أمنّ على المصادى إذا ما سقيته
وألزمه شكرى ، ولست أنا الولّلا
وأزهمى إذا أطعمت جوعانَ لقمة
كأنى خلقت الحبّ فى الحقل ، والحقلا
تتلمذت للإنسان فى الدهر حقبة
فلقننى غيّا ، وعلمنى جهلا
نهانيّ عن قتل النفوس ، وعندما
رأى غيرة منى تعلم بى القتلا :
ونمّ إليّ الرّق ثم استرقنى
وصوّر ظلما ، فيه تمجيده ، عدلا
وكاد يُرينى الإثم فى كل ما أرى
وكل نظام غير ماسنّ مختلا
بلى أن رأيت النجم يطلع فى الدجى
لذى مقلة حسرى وذى مقلة جنلى
وشاهدت كيف النهرُ يبذل ماءه
فلا يبتغى شكرا ولا يدعى فضلا
وكيف يزين الطللُ وردا وهوسجا
وكيف يروى العارضُ الوعرَ والسهلا
وكيف تفسدُ الأرضُ ألأمَ نبتها
واقبحه شكلا كأحسنه شكلا
فأصبح رأى فى الحياة كرايها
وأصبح ، لى دين سوى مذهبي قبل

وشبيه بهذا ما جاء فى هذا المعنى من قصيدة له معروفة ، بنفسوان

« فى القفر » من ديوانه « الجداول » •

ومنه قول الشابي من قصيدة بعنوان « بقايا الخريف » من ديوانه
« أغاني الحياة » :

كرهت القصور وقُطّانها
وما حولها من صراع عنيف
وكيد الضعيف لسعي القوي
وعصف القوي بجهد الضعيف
وجاشت بنفس دموع الحياة
ومَجّت بقلبي رياح الصروف
لقلب الفقير الحطيم الكبير
ودمع الأيامى السفيح الذريف
ونوح اليتامى على أمهات
توارين خلف ظلام الحتوف
فيسرّت إلى حيث تأوى أغاني الربيع
— وتندى أماني الخريف
وحيث الفضا شاعر حالم
يناجي المسهول بوحى طريف (١)

وتختلف الصورة من شاعر إلى شاعر لكن الصور جميعا تظل مرتبطة
بهذا المعنى المشترك الذي يشيق أحيانا فيدين جانبا بعينه من جوانب الحياة
أو المجتمع ، كالذى نجده عند محمود حسن إسماعيل في ديوانه « أغاني
الكوخ » إذ يرثى لما يعانيه الفلاح من ضنك وما يلقاه من جهود ، أو يتسع
فيدين العصر كله ، وسلوك الناس جميعا في ظل الحضارة الحديثة ، كما
فعل الياس أبو شيبك في « أفاعى الفردوس » وآخرون في قصائد مفردة ،
كقصيدة ناجى « الحياة » من ديوانه الأول « وراء الفمام » .

(١) يلاحظ قلق العبارة والغالبية في هذه الأبيات ، وليس القصد هنا الدراما
الفنية بل بيان مضمون هذا الشعر وموضوعه وموقفه .

وإذا كان هذا هو موقف الشاعر الوجداني من المجتمع فإن له موقفاً مشابهاً مع نفسه ، فهو - كما ذكرنا - في صراع دائم بين رغباته ومثله ، وبين طموحه المشروع وما يشهد من وسائل غير مشروعة ينتهجها الناس لتحقيق أطماعهم ، وإلى ذلك تارة أخرى ، مزهراً بعصمته إذا استطاع الصمود ، معذباً بالإثم والندم إذا زلّت به القدم ، كما في قول علي محمود طه (١) :

لقد نَسَّ الجسمُ الأديميَّ	حياةً حرصت على طهرها
بكى الفن فيك على شاعر	تسائله الروح عن ثارها
نزلت بها وهدى ، كم خيلاً	شعاعاً وُحِّبَ في قبرها
رفعت تماثيلك الرائعات	وحطمتهن على صخرها
فدَحَّ زهرة الأرض يا ابن السماء فانت المجرأ من شرها	
مراحك في السُّحُبِ العاليات	وفوق المنوَّر من زهرها
فمَدَّ جناحك فوق الحياة	وأطلقَ تشييدك في فجرها

وكما في قول الياس « أبو شبكة » :

رَبَّاهُ ، عَفْوَك ! إِنِّي كَافِرُ جَانٍ
جَوَّعْتَ نَفْسِي وَأَشْبَعْتَ الْهَوَى الْفَانِي
تَبِعْتَ فِي النَّاسِ أَهْوَاءَ مُحَرَّمَةٍ
وَقُلْتَ لِلنَّاسِ قَوْلًا عَنْهُ تَنْهَانِي
وَلَمْ أَفْقَ مِنْ جَنُونِ الْقَلْبِ فِي سُبُلِي
إِلَّا وَقَدْ مَحَتِ الْأَهْوَاءُ إِيْمَانِي
رَبَّاهُ عَفْوَك ! إِنِّي كَافِرُ جَان (٢) !

ويمضي الشاعر فيلوم نفسه مذكراً بإياها بذلك المعنى الكثير عند شعراء المهجر ، ارتباط الإنسان بالطين :

(١) علي محمود طه : الأعمال الكاملة ص ٤٨ .

(٢) أناعى الفردوس ص ١٠٩ .

وطلّات لي كَنَفَ الدنيا ، فقلتُ : قفى
يا نفس فى منهل اللذات وارتشفى
ومال مذهب طبعى عن سجيته
حتى تقلب فى بطل وقى صسلف
وغاب عنيّ انى عسوبة نبتت
على جوانب إبريق من الخزف !
فإذا استعصم واصمّ أدنيه عن نداء المتعة المعارضة المبدولة قال :
قلت : حسبي من الربيع شذاه
ولعينيّ زهره اللّاح
نحن طير الخيال ، والحسن روض
كلنا فيه بلبل صدّاح
فنيّت فى هواه منا قلوب
وامسابت خلوتها الأرواح (١)

وإذا رأى أن الناس قد استحالوا إلى ذناب يعتقدون اللّوم ويختلسون
الحق اعتصم بذكرياته وأخلاقه وتعالى عن الانسياق فيما هم فيه من
ضلال :

لى مهجة كنموذج الفجر صافية
نقاوتى والتقى أم لها وابُ
فكيف اختلس الحق الذى اختلسوا
وكيف اذّاب عن لؤم كما نشبوا ؟
لى ذكريات كأخلاقى تؤدبني
فلا يخالجنى روع ولا كذب (٢) !

وإذا شهد استمتاع الناس بشهواتهم وبما تتيح الحياة الحديثة من

(١) على محمود طه الأعمال الكاملة ص ٤٨ .

(٢) الماعى القريوس ص ٦٢ .

ملذات هفا إلى أن يشركهم في لهوهم ومتعتهم ، لكن « قلبه » أو وجدانه
التقي ومثله الخلقية تصده عما يرغب ، ويدور بينه وبين قلبه حوار نلخص
من ورائه أن الشاعر غير مقتنع بما يريد أن يسلك من سبيل :

٠٠ لِمَ لا أثور اليوم ثورتهم
لم لا أجزّب ما يحبونا ؟
لم لا أصبح اليوم صيحتهم
لم لا أضج كما يضجون ؟
لم لا تذوق كؤوسهم شفتى ؟
إن الحبي سُمّي وتدميري !
في نمة الشيطان فلسفتي
ورزائتي ووقار تفكيري !
يا قلب ضقت ، وها هنا سمة
ومجال مصفود بأغلال
اتقول : أعمار مُضيّة ؟
ماذا صنعت بحمرك الغالي (١) !

وتنتهى التجربة عند الشاعر بأن يتكشف ما كان يظنه لهوا عن مأساة
إنسانية تمثل في وجدان الشاعر ظلم المجتمع للفرد وقسوة الحياة المادية
على الروح :

أفديك ياكية وجازعة
قد لَقَّها في ثوبه الفسق
ودَعَّتها شمساً حودة
ذهبت ، وعندى الجرح والشفق !

لذلك تبدو عاطفة الحب عند هؤلاء الوجدانيين وكأنها تجربة روحية

تربط بمعانى الطهارة والعفة والصمود امام الشهوات ، ويسمو الشاعر فيها بخياله إلى عالم نورانى من الأحلام .. والأوهام ، متخذاً من حبه مجرد إلهام لموهبته وحافظاً لوجدانه ليرقى إلى ما يستطيع من رحاب الروح والفن . ومن هنا كان وجود المرأة - عند من ينحون هذا المنحى من الشعراء - وجوداً مطلقاً غائماً لا يحده فى الأغلب اسم أو زمان أو مكان ، يتحدث الشاعر عنه فى كثير من الأحيان حديثه إلى غائب مجهول ، أو يخاطبه أحياناً كما يخاطب مثلاً سامياً ، خالصاً من أدران الحياة وأطماعها . والشاعر فى تطلعه إلى هذا المثال يأمل الخلاص مما يجد من معاناة الحياة ومخالطة الناس أو التحرر من الصراع المتقدم فى وجدانه بين الرغبة والطهارة ، أو الواقع والمثال . فالحب عند الشاعر الوجدانى كاليد الرحيمة التى يرجو الشاعر أن تمتد إليه لتنتشله من وهدة الحياة وأثامها ، لكن انتظاره للمسح تلك اليد الرحيمة كثيراً ما يطول لأنه ملتصق برغائب الحياة تواق إليها ، يريد ما ويرفضها فى آن ، وتجربة الخلاص تعنى « الانسلاخ » الأليم من ألف الواقع إلى حدة المثال ، ومن نوازع الجسد إلى أشواق الروح . فتجربة الحب عند الشاعر الوجدانى تقوم فى أساسها على الصراع والمماناة ، ويبدو الشاعر فيها وكأنه يخلق لنفسه أسباب الفشل ليظل الألم غذاء دائماً لوجدانه وموهبته . وقد عبر شوقي عن تمجيد الألم الرومانسى فى مسرحيته الرومانسية « مجنون ليلى » على لسان الأموى « شيطان قيس » ، مخاطباً قيس وهو يحتضر على قبر ليلى ، فقال :

تَلَرَّدْتُ بِالْأَلَمِ الْعِيقَرِيِّ

وَأَتَيْتُ مَا فِى الْحَيَاةِ الْآلَمِ !

وعبر عمر أبو ريشة بعد ذلك عن هذا المعنى أيضاً ، فقال :

حَسَنَاءُ ، لَا تَتَلَابَى بِشَمَائِرِي

حَسْبِي مِنَ الْيَنْبُوعِ جُرْعَةٌ عَابِرُ !

أَنَا فَيْضُ آلَامٍ وَوَحْيُ ضَلَالَةٍ

وَسَرَابُ أَصْلَامٍ وَقَبْرُ ضَمَائِرِ !

اقتات بالجرح السفخي ، واشتهى
لو قبلت شفتاي مديّة ناهر ا

ويمزج هؤلاء الشعراء بين الحب وأحوال النفس ، فتبدو صورته هادئة
شجية حيناً ، أو حادة صاخبة حيناً آخر ، حسب طبيعة التجربة ومزاج
الشاعر واتجاهه الفني . والشاعر المهجري يميل بوجه عام إلى الهدوء
والتأمل وربط الحب بأحوال النفس والطبيعة وبخاصة في شجنها الرقيق
ولحظاتها ذات الهدوء العميق ، ومما يمثل هذه النزعة قول رشيد أيوب (١) :

أنا في سبيل الحب أهوى العين في عبراتها
والطيران ناحت على الأغصان في غدواتها
والريح ، يحيا الماشق المشتاق من نفحاتها
والليل أصفى فيه للأفلاك في رناتها
أنا أعشق النفس التي تلتذ في حسراتها

ويمبر شاعر آخر عن هذا « التسامي » الذي أشرنا إليه ، وعن تلك
الآفاق الروحية التي يرقى إليها وجدان الحب فيقول (٢) :

أحبك من قلبي الذي أنت ملؤه
ومن كل احساس بنفسي ذاتي
فؤادي الذي فتح فيه مشاعرا
من الحب والإحساس شتى المذاهب
مسمومة به حتى تكشف بونه
عوالم أخرى تائهات الجوانب
عوالم لا تبصر لقلب منقب
يلا ذلك القلب الرقيق المصاحب ا

(١) أغاني الدرويش ص ٥٢ .

(٢) سيد قطب - الشاطيء المجهول ص ١٢٢ .

بها كل لذات الحياة ، وبدونها
لذائذ أخرى كاذبات المواقب !
هنالك نسسمو بالحياة فترتقى
إلى كنف بين السموات ضارب
هنالك نحيا والأمانى حولنا
تفرد الحان المنى والرغائب

ويتميز الشابي من بين هؤلاء الشعراء جميعا بوجوداته المشبوب الذي
تنصهر فيه عاطفة الحب فتمتزج بعناصر من الطبيعة والمجتمع والنفس والموت
تلخص موقف الشاعر « الرومانسي » الذي تدنو به رهافة إحساسه إلى حد
المرض ، أو « العاطفية » المسرفة على الأقل . وهو يخلع على الحب أجواء
من القداسة تقترب من طقوس الدين والمعبادة ، مطلقا وجدانه على سجيته
كاشفا أعماق نفسه بالفاظ وعبارات رومانسية محشودة متتابعة . ومن ذلك
قوله من قصيدته الطويلة « صلوات في هيكل الحب » (١) :

يا ابنة النور ، إنني أنا وحدي
من رأى فيك روعة المعبود !
فدعيني أعيش في ظلك المذهب
— وفي قرب حسنك المشهود
عيشةً للجمال والفن والإلهام
— والطهر والسنى والسجود
عيشة الناسك البتول يناجي الرب
— في نشوة الذهول الشديد
وامنحيني السلام والفرح الروحي
— يا ضوء فجرى المنشود
وارحميني ، فقد تهدمت في كون
— من اليأس والظلام مشيد

فى شعاب الزمان والموت أمشى
تحت عيه الحياة جم القيود
وأماشى السورى ونفسى كالقير
— وقلبي كالعالم المهودود
ظلمة ما لها ختام ، وهول
شائع فى سكنها المودود
ولذا ما استخفنى عبث الناس
— تبسمت فى أمى وجمود
بسمة مرة ، كائن أسئل
— من الشوك ذابلت الورود !

ويقرب الهمشرى من طبيعة الشبابى فى موقفه من الحب ومزجه
بالنفس والطبيعة ، وفى إحساسه العاطفى الحاد ، ويُففى تشابه موقفيهما
إلى كثير من وجوه الشبه بين معجيهما وصورهما الشعرية ، ومن ذلك
قوله (١) :

أنت كل الحياة ، أنت كيانى
أنت روحى أبصرتها فى سياتى
أنت وحى مجسدا ، أنت لحنى
يا سماء على سماء حياتى
أنت أغريرتنى بأن القلبك
خلف سور الحياة .. فوق ربك
غير أنى بحثت عنك طويلا
وأخيرا نسمت تحت ذراك
أيقظينى من الذهول وغنى
يا ملاكى على طلوع حياتى

أرشدني إلى الضياء ، وإلا
فاتركني أهوى للى ظلماني !
وعلى عالمي الشقيائي فيضي
نور دفي يفي ظلامي الحالك
وارفعيني كمعبدي قدسي
تتهادى به طيوف جمالك

ويعبر إبراهيم ناجي أيضا عن ذلك الطموح الروحي الذي يُذكّيه الحب
في نفس الشاعر فيقول (١) :

لمت انصاك وقد اشريتني
بالذري الشم فادمنت الطموح
انت رحي في سمائي ، وأنا
لك اعلو ، فكانى محض روح
يا لها من قمم كنا بها
نقتلقي وبسرّينا نبوح
نستشف الغيب من أبراجها
ونرى الناس ظللا في السفوح !

ويقول مرة أخرى (٢) :

وشدد عزيمة الواهي	و عندك كل ما احيا
وفريك نعمة الله ا	حنائك نخرة الدنيا
وهذا الركن محرابي	سناك صلاة احملي
وفيه طرحت اوصابي	به القيت الامي

(١) ليالي القاهرة ص ٤٨

(٢) وراء الغمام ص ١٤٨

هوَّى كالسحر صبرنى ارى بقرحة الشَّهْرِ
وطهرنى ومزَّق مقلق المحب !

سموت ، كأنما أمضى الى ربِّى ينـادىنى
فلا قلبى من الأرض ولا جسدى من الطين !
سموت ودقِّ إحساسى وجُزّت عوالم البشر
نميت صفائر الناس غفرت إساءة القدر !

ويقول ايضا (١) :

وانا الطائر الذى تصطبى نفسى السموات والنزى السماء
راشنى صائد رمانى فأصمانى وولى الجانى وعاش الداء
مرحبا بالهوى الكبير ، فإن يَبَقَّ وإن تسلمى يطبُّ لى البقاء
فهو القصة التى تهزم الموت ، ولا يرقى إليها الفناء

على أن ناجى - برغم ما عرف عنه من إلحاح على عاطفة الحب حتى
لتمتغرق معظم شعره - يحصر نفسه - فى أغلب الأحيان - داخل نطاق
التجربة الذاتية الفردية ويعبر عنها تعبيراً مباشراً تعجز معه عن الإيجاء
بمستويات نفسية أخرى ، إلا من خلال ومضات تعبيرية نادرة منثورة فى
أبيات ومقطوعات ، مما سنفصل القول فيه عند دراستنا الفنية لشعره .

* * *

وفى الطرف المقابل لهذا الخضوع والتقديس المسرف يعبر بعض هؤلاء
الشعراء عن خيبة أملهم فى مثلهم التى صاغها وجدانهم المرهف وشأها
بالخيال والأحلام والأوهام ، فيصورون المرأة مخلوقاً طائشاً نزقاً ، قليلة
الوفاء كثيرة القلب والخيانة ؛ وكأنها فى كلتا الحالتين معادل للحياة عند
الشاعر ، فيما تمنحه للمرء من ساعات الصفاء والإقبال ، وفيما يجد فيها

(١) لىالى القاهرة ص ١٢٢ .

من شقاء وإدبار وتحول مفاجيء في المصير . ومن هؤلاء الشعراء من يعبر تعبيرا عاطفيا مسرفا عن خيبة أمله فيصبح شعره كأنه صرخات حيوان جريح ، ومنهم من يقلب آلامه بنسيج رقيق من صور مهومة والفاظ موحية وجو ضبابي يمتزج فيه الحلم بمجالي الطبيعة وخفايا الوجدان . ومن أبرز الشعراء في هذا الاتجاه محمود حسن إسماعيل الذي عُرف في شعره عامة بهذا الأسلوب الذي يقترب فيه من الرمز . ومن نماذجه قوله (١) :

كنا جناسحين لطير المساء .. يهفو كما نخفق
إذا أمرنا الأفق رقى الهواء .. وعرج الزورق
وإن نزلنا العشب رقى الغناء .. من قلبه المفلق
لكنه فزق .. وأصبحت أثنى ككل النساء !
جبارة كانت تسوق النسيج .. سحرا لأوتار
وتصطلي أحلامها ما تريد .. من شهوة النار
أخفت من الدنيا هواها العتيد .. من خشية العار !
وباعت الحب لشيء جديد .. لو أنه دار
ما أحرقت نازي ، لباعها ، وارتد ، بيع العبيد !
والإثم خفأش تحب الظلام .. طيور أسرار
يقال عاز ، إن أدار الأتام .. كامسا بأخباره
وإن غفا السمع تمطى ونام .. في طهر أوزاره
قل لرداء العرس : أرخ اللثام .. وانظر إلى عاره
وزهر أبكاره .. يكي على العطر بتلك الزمام !

أما أبو شبكة فلا يحاول أن يتلطف بالمعنى المهرم واللفظ المجنح ، بل يعبر تعبيرا صريحا حادا جارحا بأسلوبه الحمى المعروف عن رايه في المرأة فيقول من قصيدة بعنوان « شمشون » (٢) :

(١) أين المرق ص ١٢ .

(٢) انفاى الفردوس ص ٢٣ .

مَلِّقِيهِ بِحَسَنِكَ الْمَاجُورِ
وَادْفَعِيهِ لِلانْتِقَامِ الْكَبِيرِ
إِنْ فِي الْحَسَنِ ، يَا دَلِيلَةَ ، أَمْعَى
كَمْ سَمِعْنَا فَحِيحَهَا فِي مَرِيرِ
أَسْكُرْتَ خُدْعَةَ الْجَمَالِ هَرْقَلَا
قَبْلَ شَمْعُوتَينَ ، يَا لِهَوَى الشَّرِيرِ
وَالْبَصِيرِ الْبَصِيرِ يُفْخَدُ بِالْحَسَنِ
— وَيَنْقَادُ كَالضَّرِيرِ الضَّرِيرِ
مَلِّقِيهِ قَالِ الْبَصِيرِ مَكْرَانَ وَأُيْ
يَتَلَوَّى فِي غُدْرِهِ الْمَسْجُورِ
وَنَسُورِ الْكَهْوفِ أَوْ هُنَا الْحَبِ
— فَهَانتَ لَدَيْهِ كَالشَّحُورِ
وَعِنَا اللَّيْثُ لِلْبُوءَةِ كَالظَّبِيِّ
— فَمَا فِيهِ شَهْوَةٌ لِلزَّئِيرِ
مَلِّقِيهِ فَمَى أَشْمَةً عَيْنِيكَ
— صَبَاحَ الْهَسْوَى وَلَيْلَ الْقُبُورِ
وَعَلَى ثَغْرِكَ الْجَمِيلِ ثَمَارِ
حَجَبَتْ شَهْوَةُ الرَّدَى فِي الْعَصِيرِ

وقد يقودهم هذا الصراع بين أهواء الجسد ومطامح الروح الى
أساليب أخرى غير التعبير المباشر عن العاطفة ، منها ما نراه عند بعضهم
من تصوير لحيرة الإنسان بين الخير والشر وتساؤله عن الثواب والعقاب
تساؤلا يتخذ في بعض الأحيان صورة الجدل العقلي البعيد عن طبيعته
الشعر ، إلا من ومضة هنا أو هناك يفلح الشاعر فيها في المزج بين الفكرة
والشعور في تعبير شعري موفق أو طريف أو أخاذ . ذلك لأنهم — وهم شعراء
وجدانيون في المقام الأول — لا يحسنون « الفلسفة » ، ويدركون الأمور — في
الأغلب — من خلال وجدانهم ، فإذا بدعوا عن هذا الوجدان اختلطت عليهم
الأمور ووقفوا موقفا وسطا لا يبلغ حد الفلسفة ولا يرقى الى مستوى الشعر .

ومن خير النماذج فى هذا الاتجاه قصيدة طويلة لعلى محمود طه أسماها
« الله والشاعر » (١) . وقد بدأها بداية فنية موفقة إذ بث فى مقاطعها الأولى
ما يشبه الحركة « الدرامية » مزاجاً بين عالمه الداخلى والخارجى وهو يهيم
على وجهه فى جنح الليل ، وعناصر الطبيعة حوله ، من ظلام وبرق ورعد
ويرد :

لا تفزعى يا أرضى ، لا تفرقى	من شمس تحت الدجى عابر
ما هو الا آدمي شقى	سَعَوْه بين الناس بالشاعر !
حنانك الآن ، فلا تنكرى	سبيله فى ليك العباس
ولا تُفسليه ، ولا تنفرى	من ذلك المستصرخ البائس !
مُدَى لعينيه الرحاب الفساح	ورقرقى الأضواء فى جفنيه
وأمسكى يا أرض عصف الرياح	والراعس المنصب فى أذنه
فى وقفة الذاهل الذى عصاه	مولي الجبهة شطر الفضاء
كانما يرقى الدجى ناظراه	ليستشفا ما وراء السماء !
يسقط ضوء البرق فى لمح	على جبين بارد شمامس
ويستثير البرد فى لفحه	نارا تلظى من قم ناضب

لكن الشاعر بعد هذه المقاطع الوجدانية الأولى ينتهى إلى جدل ذهني
منظوم :

تمسّلت روحى على هيكلى	وهيكلُ الجسم كما تلم !
ذاك الضعيف السرى لم يفعل	إلا بمسّ يوحى إليه الدم

تقول روحى إنها ملهه	فهي لما قَدَّرْتَه متبَّعه (١)
مقودة فى سيرها مرغمه	وإن تراءت حرة طليعه
قيدتها بالجسم فى عالم	تضج بالشهوة فيه الجسم
كلاهما فى حبه الأثم	لم يصح من سكره وهو الموم
كلاهما لم يعد تصويّره	ما كان إلا مثلما كُونا
كم حاولا بالأمس تغييره	فاستكبر الطبع وما اذعنا

وشبيه بهذا ما صنعه ايليا أبو ماضى فى قصيدته الطويلة الطلاسم ، إذ يعبر عن هذا الصراع تعبيرا نثريا مباشرا ليس فيه عمق الفكر ولا إبداع الضمير :

إننى اشتهد فى نفسى صراعا وعراكا
وأرى ذاتي شيطانا ، وأحيانا ملاكا
هل انا شخصان ، يابى ذاك مع هذا اشتراكا ؟
أم ترانى وأهمما قريبا أراء ؟
لست أدري !

بينما قلبي يحكى فى الضمى لأحدى القمائل
فيه أزهار وأطيبار تغنى ، وجداول
أقبل العصر فأمسى موحشا كالقفر قاحل
كيف صار القلب روضا ، ثم قفرا ؟
لست أدري !

وإذا كان الشاعر الوجداني ينزع إلى حرية الذات من أغلال الفريضة

(١) يخاطب الشاعر ربه ، وكان قد بدأ معتبرا بقوله :

حنانك اللهم لا تقضب	أنت الجميل الصفح جم الحنان
ما كنت فى شكواي بالمنتب	ومنك يارب أخذت الأمان

وقيود المجتمع فإن للحرية عنده جانبين : ذاتي يتصل بوضعه فى المجتمع ، وقومى يرتبط بقضايا وطنه وشعبه •

وشعر هؤلاء الشعراء عن الحرية الذاتية قل أن يتخذ صورة إيجابية ترسم معالم الحرية التى ينشـدونها ، لكنهم بدلا من ذلك يتحدثون عن أحـساسهم بفقد الحرية ويعبرون عن ضيقهم بوطاة المجتمع وتطلعهم إلى الانطلاق من قيود التقاليد الصارمة ، ما داموا قد وضـعوا لأنفسهم تلك المايير الخلقية والروحية التى تمصم انطلاقتهم وحریتهم مما يندس الروح أو يطمس الوجدان • وهم يحسون بتميزهم وبما تهيئه لهم مواهبهم من تفرد ويشعرون بأنهم مغبونون لم يبلغوا من المكانة ولم ينالوا من الاعتراف ما هم جديرون به ، فالحياة لا تنصف أمثالهم من الموهوبين بل تغدق عطاءها على من يجيدون « الفتل والزيف » •

إنهـا للمجون والفتل والزيف

— وليست للشاعر الموهوب (١) !

وهم يدركون أن مواهبهم هى حريتهم وأغلالهم معا ، فهي تغزو طموحهم إلى عوالم المثل وهى فى الوقت نفسه تعوق انطلاقتهم إليها بما تثير فى وجدانهم من تمزق بين هذه العوالم ودنيا الناس :

القيتنى بين شيباك المذاب	وقلت لى. : هَن !
وكل ما يشجى حنين الرباب	ضمتته منى
هذا جناحى صارخ لا يجاب	فى ظلمة السجن
أراه يا فتى !	
لو لم أعش كالنحاس فوق التراب !	

رمانى السَّرقِ بدنيسا زوال^٥ مغلولة الجنب
وقال : حوِّم فى سفوح الجبال وأهبط على العشب
واضرب جناحيك بأفق المحال واسأل عن الغيب
وها أنا .. لا شيء إلا ضلال سار مع الركب
أواه يا ربى !

لو لم أكن عبدا لهذا الخيال (١) !

وهم فى تطلعهم إلى الحرية يفرّون من أنفسهم ومجتمعهم إلى الطبيعة
ويجندون فى صفائها وجمالها ورحابتها ما يفتقدونه فى حياتهم الباطنية
الحافلة بالصراع وفى حياتهم الاجتماعية المليئة بالتناقض ، ويتخذون من
بعض مشاهدنا وأحيائها رموزا لمعانى الحرية الشاعرية والانطلاق البريء .
فالغراشة والزنبقة والبلبل وغيرها تمثل لديهم الانطلاق فى رحاب من الجمال
يهدي من الفطرة ووحى من السماء .

على أنهم يختلفون فى هذه النزعة ، فيكتفى بعضهم بالإشارة العابرة
إلى ما رُكِبَ فى تلك الكائنات من هيام بالجمال والحرية ، ويلجّ آخرون على
هذه الدلالات فيرسمون لها صورا مركبة يمتزج فيها الرمز بما يحوطه من
مظاهر الطبيعة حتى ينتهوا إلى « لوحة » متكاملة الأجزاء والدلالة . وهؤلاء
هم أقرب شعراء الوجدان إلى « الرومانسية » فى تصورهم للطبيعة وتعبيرها
عنها بالألفاظ الموحية واللفقات الخيالية والمشاعر التى لا يكبحها « الاتزان »
وحكمة « العقل »

وهكذا يخاطب محمود حسن إسماعيل الغراشة مسبيا إياها راهبة
الضحى « (٢) :

تعالى نظر فى سماء الخيال ونهفُ بجنّته النشائيه

(١) محمود حسن إسماعيل - أين المفر ص ٦ .

(٢) أغاني الكوخ ص ٢١١ .

ترف بأظلاله هانيه
أفاويح من حلم طافيه
طيوف على أيكه شاديه
تهاوى ، ولا مهجة شاكيه
ودنيا بأشباحها زاربه
بكاس الندى الحلوة الصافية
فتسقى أعاصيره السافيه
بأقيانها البرّة الساجيه
فتطفو بغدرانها الجاربه
يرفرق في مهجة غافيه
والأمها المرة العاتيه

بعيدا عن الكون ، حيث المنى
وحيث الشذى من أزاهيره
وتبر الصدى من مطاريبه
هناك لا أسمع ثرة
ولا عالم بالأذى صاحب
ولا زهرة تنتشى في الصباح
ويأتى المساء بأنوائه
ربيعٌ حياةٌ الهوى كلها
فهيتا نهّل في ظلها
ونسبح في جوها كالخيال
وننسى الدنيا وأهويلها

ويخاطبها الهمشري بقوله (١) :

هل أنت نجم يعرف ؟
أم أنت قلب يخف ؟
فرق الزهور توف
بل إن جسمي أخف
من عسجد يستشف
مستهزئا أستخف
من الليالي يشف

يا طائرا لا يكف
أم أنت خطفة نور
تلير نديا طسرويا
شابهنى في شياى
قد كان ريش جناحي
وكنت بالدهسر دوما
حتى لقيت شنيذا

ويخاطب محمود الخفيف « فراش الربيع » فيقول (٢) :

ويك يا هيمان ويك !
فحنت روى عليه
خافقبا يهفو إليك !

يا طرويا، ليس يدري ما الشجن
رف في مراة مطوي الزمن
ما لقلبي ، بين شجو وسكن

(١) الديوان ص ١٧٦ .

(٢) الرسالة ١٦ مايو ١٩٢٨ .

ويح للإنسان ! ما أجدره بهيام مثل هذا ومراح
عمره الكئود ما أقصره خفقات من مساء وصباح

أما الليل فإن الشعراء يتخفون من غناؤه ليلاً على سماعته بما هو فيه من حرية ، وهو ، إذا كف عن الغناء ، لا بد أن يكون في قبضة أسر أو غم أو فقد . وما أكثر ما شبه الشعراء قول الشعر بغناء الطياري ، وشبهوا الشاعر الذي كف عن قول الشعر بالليل الحبيس أو الثاكل . ويحبر عمر أبو ريشه عن تلك المعاني والرموز في مقطوعة بعنوان « ليل » (١) ، قدّم لها بقول منقول عن الجاحظ « الليل لا ينسل في قفص » ، منها قوله :

الفَيْقُ يَنْثُرُ الحَانَهُ	كأدما ينثر من كَيْدِهِ
وَالْفُكُّ الشَّفَقُ ظِلٌّ لَهُ	بَاقٍ ، كما كان ، على عَهْدِهِ
مُتَدَلِّهِ اللَّفَّتَاتُ مَسْتُوحَشُ	طَائِفُ جَنَاحِيهِ عَلَى وَجْدِهِ
كَمْ أَطْبَقَتْ مَنَاقِرَهُ غُصَّةً	فَعَدَّ يَنْقُرُ فِي قَيْسِدِهِ !
أَسْقَمَهُ العَيْشُ ، على وَفَرِهِ	لَمَّا رَأَاهُ لَيْسَ مِنْ كَدِّهِ
وَأَيْنَ مَخْضَلَةُ الجَنَى حَوْلَهُ	مِنْ زَنْبِقِ الرُّوضِ وَمِنْ وَرْدِهِ !
طَوَى المَنَى نَوْحاً ، وَلَكِنَّمَا	لَمْ يُغْنِهِ النُّوحُ وَلَمْ يُجِدْهُ
فَعَافَ دُنْيَاهُ ، وَلَمْ يَتَخَذْ	عِشاً ، وَلَمْ يَحْمِلْ سَوِيَّ زَهْدِهِ
كَأَنَّهُ مِنْ طَوْلٍ مَا مَحَّضَهُ	مِنْ عَيْثِ الدَّهْرِ وَمِنْ كَيْدِهِ
أَبَى عَلَيْهِ الْكِبَرُ أَنْ يُورِثَ	الْأَفْرَاحَ ذُلَّ القَيْدِ مِنْ بَعْدِهِ !

وقد اتخذ شوقي في موقف روماني في مسرحيته « مصرع كليوباترا » من « الزنينة » رمزاً لأسر الروح التي لا تزدهر إلا في رحاب النور والجمال ، فقال على لسان كليوباترا قبيل انتصارها (٢) :

زَنْبِقَةٌ فِي الْآنِيَةِ ضَحِيَّةُ الْآنَانِيَةِ
جَنَّتْ عَلَيْهَا غَرِيَّةُ الْأَمْسِ الْأَكْفِ الْجَانِيَةِ
وَبُنْتُ مِنْ سَعَةِ الرِّيَّةِ ضَيْقُ الْبَاطِلِيَةِ

(١) الأعمال الكاملة ص ١٤٤

(٢) مصرع كليوباترا ص ٩٢

يسقونها من جرة	بعد العيون الجارية
يا جارتا شئت لك لا	يشبه إلا شسانيه
وكننا ذابله	عنا قليل ذاوية !

أما أبو ماضي فقد نظم قصيدة طويلة بعنوان « المسجينة » صاغها في قالب قصصي وتحدث فيها عن زنيقة قُطفت وحُملت من مهدها في أحضان الطبيعة إلى سجن الإثاء والجدران ، يقول في أبياتها الأولى :

لعمرك ما حزني لال فقصدته
ولا خان عهدي في الحياة حبيب
ولكنني أبكى وانسب زهرة
جناها ولوع بالزهور لمبوب
راها يحلّ الفجر عقد جفونها
ويلقى عليها تبرّه فيذوب
وينفض عن أعناقها النور لؤلؤا
من الطل ، ما ضُمت عليه جيوب
فعالجهما حتى استوت في يمينه
وعاد إلى مقناه وهو طروب
وشاء فامست في الإثاء سجيئة
لتشيع منها أعين وقلوب
ثوت بين جدران كقلب مُضيمها
تَلَمَّسُ فيها منفسدا فتخيب
فليست تحيي الشمس عند شروقها
وليست تحيي الشمس حين تغيب
ومن عُصبت عيناه فالوقت كله
لديه ، وإن لاح الصباح ، غروب !

على أن إقبال هؤلاء الشعراء على الطبيعة ، وإن بدا في أغلبه تطلعا إلى الحرية الذاتية واحتجاجا على المجتمع والحياة ، يعود في جانب منه إلى ما عُرف به هؤلاء الشعراء من عشق للجمال في جميع مظاهره .

ويتلّون جمال الطبيعة عندهم حسب مزاج الشاعر وأحواله النفسية حتى
توشك عناصر الطبيعة أن تفقد لديهم وجودها الواقعي فيصبح المشهد الواحد
في قصيدة غيرد في قصيدة أخرى ، سواء في مظهره الخارجى أو دلالاته
النفسية والم عاطفية ، بل قد يتغير هذا المشهد في القصيدة الواحدة من
مقطوعة إلى أخرى . وقلّ أن نجد لديهم تصويرا لجمال الطبيعة خالصا
لذلك الجمال وحده ، بل لا بد أن تتسلل إليه - بطريقة أو أخرى - حالات
الشاعر وتنبذه بين الفرحة والكآبة والامل واليأس .

وتبدو « الكآبة » عند بعض هؤلاء الشعراء « مزاجا » فطريا ليس له
سبب معلوم ، وإن ربط الشاعر أحيانا بينه وبين أحوال المجتمع والحياة .
وقد عبر الشبابى عن هذا اللون الخاص من الكآبة الدائمة الفريدة فقال :

كآبة الناس شعله ، ومتى مرّت ليال خبّت مع الأمّو
أما اكتئابى فلوحة سكلت روى ، وتبقى بها إلى الأبد ا

لذا يقبل الشاعر على الطبيعة وقد وطن نفسه على الاستمتاع بما فيها
من صفاء وجمال فإذا بتلك الكآبة الدائمة تنهق من وجدانه في اللحظة
التالية فتحيل ما كان يفترض أنه مصدر للمتعة والسعادة مثارا للهواجس
والتشاؤم والشكوى . وبدل أن يطرب الشاعر لصوت عصفور يفتى فيمسح
طربه ما حملت نفسه من هموم الحياة والناس ، يجعل من نفسه هو طائرا
تؤاقتا إلى الغناء يود لو شارك المصفور بهجته لولا ما يخرس أوتاره من
شعور بالوحدة والأسر :

يا أيها الشادى المفرد هاهنا
ثوبلا بغبطة قلبه المبرور
منتقلا بين الغمائل ، تالبا
وحى الربيع السّاحر المسحور
عزّده ، ففى تلك السهول زنايق
ترنو إليك بنّاظر منظرور
عزّده ، ففى قلبى إليك مسودة
لكن ، حودة طائر ماسور !

هجرته أسراب الحمام ، وانثرت
 لمذاذبه جنينة الديجور
 غرّد ولا ترهب يميني ، إنني
 مثل الطيور يمهجتي وضعيري
 لكن ، لقد هاض التراب ملامحي
 فلبثت مثل اللبل المكور
 أشبه برئات النياحة والاسى
 مشجوبة بموافي وشعوري
 غرّد ولا تحفل بقلبي إنه
 كالمعزف المتحطم المهجور (١)

وإذا كان الشاعر هنا يخاطب العصفور ، فإن المصفور يخاطب شاعرا
 آخر ليخرجه من كآبته وهواجسه عن الفناء والخلود . ونلاحظ في مطلع
 الأبيات أن الشاعر لا يفرق بين الاستمتاع بالجمال و « الاستمتاع » بالكآبة ،
 فقد جاء إلى الروض « يلتمس البشر والنراج ، ويسطر الحزن فوق طرسه ،
 مستوحيا روعة الجمال » :

ملتُ إلى روضتي صباحا	مضطرم الفكر والشجون
التمس البشر والمسرّاحا	في معرض الحسن والفنون
جلست في ظلها ، ونفسي	يلهو بها جامع الخيال
أسطر الحزن فوق طرسي	مستوحيا روعة الجمال
سمعت إذ ذاك صوت همس	أترع نفسي أمي وشكا
عصفورة تلك فوق رأسي	تتمن بين الفصون ضحكا !

(١) أغاني الحياة ص ١٠٨ . ونلاحظ ما في قوله « يناظر منظور » من صنع
 وخضوع لضرورة القافية ، كما نلاحظ ما في قوله « لقد هاض التراب ملامحي » من
 ضعف في بناء العبارة .

قلت : أرى عيشنا هوانا فما مضى منه لا يعود !
تقول : هيا اغنم الزمانا وإنمسا هنيّ الخلود !
قالت : بل امرح وعش طرويا ترجو خلودا ؟ وما الخلود !
قصيدة تسمحر القلوبا أبدعها شاعر مريد !
كفاك يا شاعري بكاء لا النوح يُقنى ولا الفناء
كيف ، ترى ، تقهم البقاء في عالم رمزه الفناء (١) !

وإذا فُتِنَ الشاعر بجمال زهرة من أزهار آذار لم يستغرق في وصف جمالها ، ولم يربط بينها وبين ما حولها من مشاهد الربيع ، بل مزج فيها الفرح بالأسى وجعلها حين يصفها بالحمرة « كاللهب الواري » وتساءل : أهى من نار حشاد أم من دمعه الجارى ، ثم عرج على الحب فلم يَفُتْهُ الحديث عن هوميه وأوهامه قبل أن يعقد الصلة بينه وبين زهرة الربيع :

يا زهرة بعد طويل الأسى جادت بها أفراح آذار
حُبِّيتِ ، بل قُدِّستِ من زهرة رقت رفيف الحُلم السارى
حببت من مزهرة كالصبا مضمرة كاللهب الوارى
طلعتِ فأنجابت غيوم الأسى من بعد أرياح وأمطار
بسمت للروض وحيتته تميّة الغائب للدار !

تا الله ما أدري ، أيا زهرتى ، ما هجت في قلبى وأشعارى
أحببت في قلبيّ مَيّت المنى وهجت أهلى وأمرارى
أنت من نار الحشى جمرة ؟ أم أنت ملأى بدمى الجارى !
أنثرت هذا الروض ، يا زهرتى كما أثار الحب أغسوارى
ألم يكن قلبى مُبيل الهوى يا زهرتى ، كالهيكل العارى !
كهفا يشن الحزن فى جوفه اثنين أرياح وأوتار

مستوحشا قفرا ، سوى عاصف للشك يلهو فيه ، موار
كهف مئى ، لم يُبق منها الأسى غير خيالات واثار
حتى إذا ما حل فيه الهوى من بعد أحزان وأكدار
تفتحت أحلامه بهجة تفتح الزهر لأذار (١) !

وقد رأينا كيف اتخذ بعض الشعراء حركة التجديد من « الليل » وسيلة
للحديث عن همومهم الذاتية وعن ضيقهم بالحياة والناس ، لكن الليل عند
بعض شعراء الحركة الوجدانية يكتسب أبعادا أعمق وأرحب ويوحى للشاعر
بصورة مركبة فيها ذلك التناقض الملحوظ بين أحوال النفس فى القصيدة
الواحدة ، ويقوم بينه وبين الشاعر « حوار » ممد ، بيان الشاعر فيه شعره ،
ولسان الليل فيه « حزنه وصمته » وناشيد عرائسه وقيثارة سكينته ،
ومشاهد الناطقة بالتماثل والتباين معا فى : « البرقع الشفيف من الأوجاع ،
والغواد الرحيم الكئيب ، ونضرة الضحوك الطروب ورنه المكروب ، ونمو
زنايق الحلم ، التى تذوى لدى لهيب الخطوب » وتفتق فى الصورة مشاهد
الطبيعة الليلية ، فلا قمر هنا ولا نجوم ، بل مشاعر مجردة أحيانا ، مجسمة
أحيانا أخرى ، يختلط بعضها ببعض اختلاط الأحاسيس فى وجدان الشاعر :

أيها الليل ! يا أيها اليأس والهول
— ويا هيكل الحياة الرهيب !
فيك تجشو عرائس الأمل العذب
تصلى بصوتها المحبوب
فيثير النشيد ذكرى حياة
حجبتها غيوم دهر كئيب
وعلى مساميك تنهل نوحا
وعويلا مراً شجون القلوب

✽

فأرى برقما شقيفا من الأوجاع
— يلقى عليك شـجـو الكـئـيب
وأرى فى السكون أجنحة الجبار، مخضلة بدمع حبيب
فلك الله ، من فؤاد رحيم
ولك الله من فؤاد كئيب !

يهجع الكون فى طمانينة العصفور
— طفلا بصـدرك الغـرـيب
وبأحضانك الرحيمة يستيقظ
— فى نضرة الضحوك الطروب
شاديا كالطيور بالأمل العذب
— جميلا كبهجة الشـؤـبـوب

يا ظلام الحياة ، يا روعة الحزن
— ويا مـزفـ التـعـيس الغـرـيب !
إن فى قلبك الكئيب لمرتادا
— لأحلام كل قلب كئيب
وبقيشارة المسكينة فى كفيك
— تنهلّ رنة المسكروب

فيك تنمو زنابق الحلم العذب
— وتندى لدى لهيب الخطوب
خلف أعماقك الكئيبة تنساب
— ظلال الدهور ، ذات قطوب
وبغوديك ، فى ضفائرك السود
— تدبّ الأيام أي ديب (١) !

فإذا التفت الشاعر إلى بعض مشاهد الليل ، انتقى منها ما يرتبط
بالشؤم والخوف ، أو ما يبعث كامن الأضجان ويثير الأوهام والهواجس ،
مصرّحاً خلال ذلك بهموه ووجدته متسانلاً في حيرة عن سر كائنه الدائمة .
وللهمشرى قصيدة تصور تلك المشاهد وتعبّر عن ذلك الشعور بالكآبة الدائمة
المجهولة السبب في نفوس كثير من الشعراء الوجدانيين . وتتميز القصيدة
بما جمعت بين إيقاع القديم وعباراته المصقولة ، وبالتفات الشاعر فيها إلى
مشاهد متناثرة تتألف جميعاً لكي توحى بالكآبة والغربة وتتحول من صور
لوجود واقعي إلى رموز عاطفية ونفسية ، يقول فيها الشاعر :

لقد رنّقت عين النهار وأسدلت
ضفائرها فوق الموج الدياجرُ

وقد خرج الخفاش يهمس في الدجى
ودبّت على الشط الهوام النوافر
وطارت من الجُمَيّز تصرخ بـومة
على صوت هرّ في الدجى يتشاجر

وفي فترات ينبح الكلب عابساً
فيعوى له ذئب من الحقل خادر

مشيتُ وحيدا مطرق الرأس باكياً
وقد شربت في الحزن منى خواطر

حزيناً تهادى في الظلام ؛ كأننى
إلى الأفق المجهول في الليل سائر

لقد اشمعت كلُّ المآذن نورها
ولاحت على الأفق البعيد المقابر

وقد عقدت نارُ العروش سحائباً
عليها ، وفاحت بالدخان المجامر

ومن تلعّج تبدو البروج ، وفوقها
حمام ، على الصمت المخيم ، ذاكر
ينادى أليفا ضلّ في الدغل مسلّكا
ولم يبصر الأبراج والسرب هاجر
وقد جمّش البرد الشفيف جناحه
فمُتّت لتتف الریش منه منأقر

شعور انقباض في الظلام ووحشة
وصمت وحزن ٠٠ شدّ ما أنا ناظر !
فمن أين قلبي يستمدّ خفوفه
ومن أيها لى تُستمدّ المصادر !

وقى مهبط الوادى تقويم عرائش
من الكرم ، والناطور في الليل ساهر
وقد أشعل النيران فيها ليصطلى
فرفت لهيب في العرائش باهر
يزمّر في الأرغول ، والليل سامع
ويصفى إلى الأوهام ، والليل زامر !
أرى السهل في صمت كثيب ووحشة
تخيم فوق الليل ، والليل غامر
فمن أين قلبي يستمدّ خفوفه ؟
ومن أيها لى تُستمدّ المصادر !

وأما الحرية القومية فإنها تتمثل عند الشاعر العربي في قضايا التحرر والاستقلال ، وهي لهذا التصق بالوجه الإيجابي الذي يعبر عن إحساس الشاعر بقيمة العزة والوطنية والانتماء . والشاعر يحس إزاءها بأنه يستطيع أن ينسى موقفه الوجداني من الحياة والناس ، ويسهم في قضية مشتركة

تجمع بينه وبين أبناء وطنه دون أن يرتد عن مفهومه الجديد للشعر ، إذ يمتزج شعوره القومي بشعوره الذاتي فتغدو القضية لديه تجربة تنبع من صميم وجدانه وتتلون بأسلوبه الشعري الخاص • فلم يعد الحديث عن مقاومة الاحتلال والكفاح في سبيل الحرية مجرد نمط معروف من أنماط الشعر تغلب عليه الرصانة المسرفة والنبرة العالية والعبارات المألوفة ، بل أصبحت وجهاً آخر من وجوه الحرية الذاتية له ما للتجربة الذاتية من شخصية وتنوع في الموقف والتعبير • وكلما اقترب الموضوع القومي من وجدان الشاعر زادت صورته الوجدانية وضوحاً فيما يستخدم الشاعر من معجم عاطفي وصور خيالية وتركيب جديد للعبارة ، على حين تقف وسطاً بين « الكلاسيكية الجديدة » والوجدانية إذا لم تتحول عند الشاعر إلى معاناة شخصية قريبة من معاناته في التجربة العاطفية • ويختلف الشعراء الوجدانيون كذلك في أسلوب تعبيرهم عن الموضوع القومي حسب نزعتهم الفنية ومدى ارتباطهم بالتراث أو جنوحهم إلى الجديد ، وإن كانوا جميعاً يختلفون عن شعراء الحركة الإحياء وامتدادها •

ومن الشعراء الذين يجيدون المزج بين التراث والأساليب الشعرية الحديثة ، ويجمعون في شعرهم بين رصانة القديم وطرافة الحديث ، عمر أبو ريشة • وقد يتوازن هذان العنصران في شعره أو يغلب أحدهما على الآخر أحياناً ، لكنهما في كلتا الحالتين يحققان روحاً عصرية في إطار قديم ، وهو أسلوب محرف به طائفة من الشعراء يتجهون اتجاه وجدانيا ، وحسباً في بعض الأحيان ، ويقفون من حيث السمات الفنية وسطاً بين امتداد حركة الإحياء والاتجاه الوجداني الجديد • ومن نماذج هذا الجمع بين القديم والحديث عنده أبيات من قصيدة قومية معروفة يقول فيها (١) :

أُكْمِي ! كم غصصة دامية	خنقت نجوى علاك في فمي
أي جرح في إيابي راعف	فائه الآسى ، فلم يلتئم !

كيف اغضيت على الذل ولم
 او ما كنت ، اذا البغي اعتدى ،
 فيم اقدمت ؟ واحجمت ولم
 اسمع نوح الحزاني واطربى
 ودعى القادة فى أهوائها
 رب « وامعتصماه ! » انطلقت
 لا مست اسماعهم ، لكنها
 تنفخى عنك غبار التهم (١) !
 سوجة من لهب أو من دم !
 يشنف الثار ، ولم تنفخى ؟
 وانظرى دمع اليتامى وايصى
 تتفانى فى خسيس الخنم !
 ملء أفواه البنات اليتم
 لم تلامس نخوة المعتصم !

وقد يستخدم الشاعر بعض الرموز الحديثة الأثيرة لديه ، كرمز النسرة ،
 ليجسم فيها معانى القوة والعزة ، لكنها لا تستطيع أحيانا أن تغطي على
 جزالة القديم وإيقاعه ، فتقترب القصيدة من طبيعة الشعر القومى
 « الموضوعى » الذى لا يمتزج بوجودان الشاعر على النحو الذى رأيناه فى
 الأبيات السابقة * ومن ذلك أبيات من قصيدة له طويلة ، يقول فيها (٢) :

يا ظلام الأجيال قص جناحك
 — فهذى طلائع الاصباح
 مرود كحل الجفون الكسالى
 فافاقت على السنى اللماح
 فصحا من عيائه الجبل الهاجع
 — واهتز مفعم الاتسراح
 وتعالى صياحه يتوالى
 فاشرايت نسوره للمصباح
 تركت فى الوكون اقراخها الزغب
 — وهبت على ازيز الرياح
 وتبلرت عصائبها فالفضا الرحب
 — بسساط من مخلب وجناح
 غضب البغي فانهرى يحشد الهول
 — ويرنو الى الاذى بارتياح (٣)

(١) يلاحظ ضعف القافية — من حيث المعنى — فى هذا البيت *

(٢) المصدر نفسه ص ٥٦٤ *

(٣) يلاحظ هبوط القافية فى هذا البيت أيضا وقد نظمت القصيدة عام ١٩٣٧ *

شَقَّ فِكْرِيْ جَهَنَّمَ ، فَاسْأَلَتْ
فِي الرُّوَايِ لُغَابَهَا وَالْبَطَاحِ
فَاقْشَعَرْتُ مِنْ وَهْجِ الْقَلْلِ الصَّمِّ
— وَأَجَتْ شَمْسُ—وَلَمْخُ الْأَدْوَاكِ
وَتَسْجَى الدِّخَانُ يَحْجُبُ عَيْنَ الشَّمْسِ
— هُنَّ مَاتَمَ الثَّرَى الْمَسْتَبَاحِ
فَتَهَاوَتْ تِلْكَ النَّسُورَ وَأَزْرَتْ
بِالْمَنْأَايَا عَلَى اللَّطَى الْمَجْتَاحِ
تُنْشَبُ الْخُطْبُ الْمَعْقَفُ فِي الْبَيْضِ
— وَتَزْجَى الْمُنْقَارُ فِي لِحَاحِ (١)
وَلِسَانِ اللَّهْيَبِ يَلْعَبُ بِالرِّيشِ
— وَيَطْوِي الْجِرَاحَ فَوْقَ الْجِرَاحِ
غَضَبَةُ لِلْنَّسُورِ ، لَا النَّصْرَ فِيهَا
يَمْتَاحُ ، وَلَا الْوَتَى يَمْتَاحُ
لَمْ تُزْجَرْحَ تِلْكَ الْمَخَالِبُ إِلَّا
بَعْدَ مَا جُرِّدَتْ مِنَ الْأَرْوَاحِ

على أن الشعر القومي ليس كله على هذا النحو الحماسي الذي يصور
البطولة والقضية في سبيل الحرية وتقتضى طبيعة موضوعه هذا التوازن
بين القديم والجديد ، فإن منه ما يعبر عن أحزان الشاعر لمصير وطنه أو قومه
أو ألمه لما يشهد من فرقتهم وضعف شأنهم • ويحاول الشاعر في مثل هذا
اللون من الشعر أن يستثير حمية بنى وطنه بالنقد اللاذع أحيانا وبالأسى
العميق أحيانا أخرى • وتظل لهذا الشعر طبيعة الموضوع رنة الشعر القديم
لكنه يعكس مع ذلك لذعة التجربة العاطفية ولوعتها • ومن ذلك أبيات لايليا
« أبو ماضي » من قصيدة بعنوان « لم يبق ما يسليك » يمزج فيها بين
الإحساس الذاتي في القسم الأول من القصيدة ، والموضوع القومي في قسمها

(١) يلاحظ هبوط اللافية في هذا البيت أيضا •

الثاني فيظل للتجربة الوطنية وهج الوجدان الذاتي ، يقول في أبياتها
الآخيرة (١) :

نفثى بلاد الناس فى طلب العلا	وبلادنا متروكة للناس :
ونكاد نفقرش الثرى، وبأرضنا	للأجنبيّ موائد وكراس
ونلوم هاجرنا على نسيانها	واللائمُ الناسينَ أوّلُ ناس
ونبيت نفخر بالصوارم والقنا	ورقاينا معدودة للفاس
كم صيحة للدهر فى أذاننا	موت كما موت على أرماس :

والشأى من أكثر الشعراء الوجدانيين مزجا بين عواطفه الذاتية
ومشاعره الوطنية فى إطار من الطبيعة التى تكون عنصرا عاما فى كثير من
صوره الشعرية . ففى قصيدته « النبي المجهول » يتمنى شاعر لو كان له قوة
السيول والشتاء والمواصف ليقتضى على كل ما يشيع القبح والهوان فى
الحياة ، وينتف غضبه على شعبه الذى « يكره النور » ، ثم يتجه يائسا إلى
« الغاب » ليدفن يأسه ويؤسسه (٢) .

على أن له فى هذا المجال قصيدة فريدة أسماها « إرادة الحياة »
يعرف منها الناس بيتيه الذائعين اللذين ألحّت عليهما وسائل الإعلام حتى
صارا كالأمثال ، برغم انهما ليسا من أجود أبيات القصيدة ، وبرغم ما فيهما
من تعبير حماسي مباشر :

إذا الشعب يوما أراد الحياة	فلا بد أن يستجيب القدر
ولا بد ليلى أن ينجلي	ولا بد للقيد أن ينكسر !

والجديد فى القصيدة هو ما بها من « تصميم » يقوم عليه عرض الفكرة
التي يحولها الشاعر من خلال وجدانه ومعجمه وصوره الرومانسية إلى

(١) الجداول من ١٨٧ .

(٢) أغاني الحياة من ١٤٩

إحساسى كاليقين ، بارادة الحياة ، وبأنها تمضى فى دورات متعاقبة يبدو بعضها وقد شاع فيه الموت ، وهو ليس فى الحقيقة إلا « مرحلة » من مراحل الانتقال والتهيؤ لحياة جديدة شابة • ويتخذ الشاعر من البذرة التى تدفنها ثلوج الشتاء حتى يأتى الربيع فتورق وتزدهر وتثمر من جديد ، رمزاً لهذا التجدد الدائم ، وهو ينكرنا فى هذا بما أوردناه من حديث شبلى إلى « الريح الغربية » •

ويبدأ الشاعر قصيدته الطويلة بحوار بينه وبين عناصر الطبيعة يسأل فيه عن أمثل السيل التى ينهى أن يسلكها المرء فى الحياة فتنتهى إليه دمدمة الريح « بين المفاج ، وفوق الجبال ، وتحت الشجر » مجيبة تساءله :

إذا ما طمحتُ إلى غاية	ركبتُ المنى ونسيت الصنذر
ولم أتجنب وهور الضماب	ولا كبةً اللهب المستعر
ومن لا يحب صمود الجبال	يعش أبد الدهر بين الحفر !

ثم يسأل الأرض فتجيبه بأنها « تبارك أهل الطموح ، ومن يستلذ ركوب الخطر » • وبعد هذه المقدمة المباشرة يعرض الشاعر لرمز الحياة الدائمة الكائنة فى البذرة مصقراً حاليتها بين الهمود الذى يشبه الموت فى الشتاء والنهضة التى تشبه البعث فى الربيع • وهو فى كلتا الحالين يعتمد على حشد من الألفاظ والتعبيرات المتشابهة البناء والإيحاء تصادفه فى كثير من قصائده التى يجيش فيها وجدانه فى فورة لا تتيح له إنماء الصورة الواحدة وبساطتها كما تقتضى طبيعتها • وتكاد هذه الألفاظ الرومانسية المتلاحقة تكون مقصودة لذاتها ، فتغطى على الفكرة الطيبة التى تتضمنها القصيدة : ومن ذلك حديثه عن البذرة حين يجيء الشتاء (١) :

يجيء الشتاء ، شتاء الضباب	تستسقاء الثلوج ، شتاء المطر
فينطفئ السحر، سحر الغصون	وسحر الزهور ، وسحر الثمر

وسحر السماء الشجيّ الوديع
وتهوى الفصون وأوراقها
وتلهم بها الريح في كل واد
ويغنى الجميع ، كحلح يديع
وتبقى البذور التي حُمِلت
ونكرى فصول ورؤيا حياة
معانقة وهي تحت الضباب
لطيف الحياة الذي لا يمل
وحالمة بأغاني الطيور

ثم ينقُض الشاعر هذه الصورة فيتحدث عن أحلام البذرة بالربيع
والحياة الجديدة :

ويمشى الزمان ، فتتمو معروف
وتندوى صروف ، وتحيا أخر
وتصبح أحلامها يقطعة
موشحة بفصوص السحر
تسائل أين ضباب الصباح
وسحر المساء وضوء القمر ؟
وأسرار ذلك الفراش الأنيق ؟
ونحل يغنى ، وغيم يمر ؟
وأين الأشمة والكائنات
وأين الحياة التي تنتظر ؟
ظمئتُ إلى النور فوق الفصون
ظمئتُ إلى الظل تحت الشجر !
ظمئتُ إلى النبع بين المروج
يغنى ويرقص فوق الزهر !
ظمئتُ إلى نفحات الطيور
وهمس النسيم ولحن المطر

ظمنت إلى السكون ! أين الوجود
وأتى أرى المالم المنتظر ؟
هو الكون خلف شباب الجمود
وفى أفق اليقظات الكبر

والشاعر هنا يرمز إلى ما يصيب الشعوب من خمود يوحى باليأس
وإن انطوى على إرادة الحياة الكامنة التى لا يظن إليها إلا كل ذى إرادة
تعمل على لحظات الفشل والنقطة . وقد صرح بهذا المعنى فى أول القصيدة
فى بيئته المروفين ، وعاد فصرح به مرة أخرى فى ختامها :

وأعلن فى الكون أن الطموح
لهيب الحياة وروح الظفر
إذا طمحت للحياة النفوس
فلا يد أن يستجيب القدر !

ولا شك أن هذا المعنى الكلى الذى تدور حوله القصيدة يمكن فى الوقت
نفسه أن يكون شعورا ذاتيا عند الشاعر الوجدانى الذى يتأرجح بين الأمل
والياس والتفاؤل والتشاؤم ويتخذ من الطبيعة فى كلتا الحالتين سلوى فى
يأسه وحافزا فى تفاؤله . ومهما يكن الرأى فى معجم الشاعر وأسلوبه
- سنعرض لهما بالتفصيل فى الدراسة الفنية - فإن ما يُشعّنه من وجدان
جياش وخيال مستوفز يقرب القصيدة إلى حد كبير من طبيعة الشاعر
« الرومانسى » .

• • •

وللشاعر الوجدانى ملاذ آخر غير الحب والطبيعة وأغاني الحرية ، هو
الماضى بكل ما فيه من ذكريات ممتعة أو مؤلمة . والرجعة إلى الماضى عند
بعض الوجدانيين يمكن أن تعد نظير الحلم بالفد ، فكلاهما ينفذ الشاعر
من الحاضر البغيض إلى عالم مغلف بحنان الذكرى أو شباب المجهول . لذلك
يبدو الماضى وجودا مطلقا لا تحده ذكريات بعينها وكأنه لدى الشاعر ليس

حنينا إلى ما كان ، بل تَوَقَّعا إلى ما كان ينبغي أن يكون • وقد نلُص في بعض صورهِ إشارات إلى بعض التجارب العاطفية ، ولكن هذه التجارب بدوُّها تبدُّر ، في متاهات الماضي البعيد ، أطيافا تتراءى للشاعر فيما يشبه الحلم وكأنها لم تكن واقعا ملموسا من قبل • وعلى محمود طه من أكثر الشعراء الوجدانيين حنينا إلى الماضي ، ممْتَزجا تارة أمْتَزاجا يسيرا بالتجربة العاطفية ، كما في قوله (١) :

أَوَى إلى جنبات الصخر متفردا
أبكى لأمسية مرَّت ولبيلات
قد خَيَّرْتُنَا الليالي بعدها يَسِيرَا
وخَلَقْتُنَا الموائد بعضَ أشقات
تَلَقَّتْ القلبُ في ليلٍ لاءٍ باردةٍ
يبكى ليلالكه القُورُ المخبِيات
وذكريات من الماضي يطالِمها
بين الحقول وشطان البهيرات
فَدَحْ قُواديَّ مَحْزونا يرفَّت على
ماضي ليسالني ، وأنعم أثت بالآتي !

ونلاحظ في هذه الأبيات أن الشاعر قد مزج الماضي بالطبيعة كما يمزج الوجدانيون الحب المطلق بهما ، وأنه قد استغنى بذلك الماضي المطلق عن وجوده المادي ، وكان « ماضى ليلاليه » قد غدت كيانا مستقلا ثابتا وليست جزءا من الزمن الممتد • وتارة مجرِّدا مُفْرَدا ، كقوله (٢) :

وفِرَّضَتْ لِلأَمَلِ والذِّكْرِ
ووددت لو حُكِّمَتْ في القدرِ
تبكى ، وتَنَشَّدُ رجعة الأملِ
لتميد سيرتها من الرمسِ
وهومت نارا ذات إيماضٍ
فبسطت كَفَّه نحوها فزها

(١) الأعمال الكاملة ص ١٢٤ •

(٢) المصدر السابق ص ٦٩ •

مرت بعينك لحظة الماضي فوثبت ثمسك بآرقا لما

وقوله :

صخرة الملتقى، أتيتك بعد الأين أشكر من الحياة أذاتى
أنا ذاك الشادى الذى نسكت ريش
جناحيه هبة العاصفات
أنا ذاك الشريد فى صحراء العيش
— ضيل السبيل فى الفلوات
فى ثراها الفبي وسنت أحلامى
— وماضى الهني من أوقاتى
أنا قيثارة جفتها الليالى
فى زوايا النسيان والفلات
وأرقت أوتارها ، ففى تبكى
من شجها حبيسة النفحات
أنا طيف الماضى على صخرة الأباد
— استشرف الزمان الآتى
وورائى الصحراء وادى المنايا
وأمامى المحيط لج الحياة
بين عبثهم ما ثوت غرأ أيامى
— وحال الوضى من ليلاتى
لا أميتك صخرة الملتقى ، لكن
— أمتيك صخرة المأساة !

على أن الماضى يظل محدودا بوقائمه الخاصة عند بعض الشعراء ، إذ
يذكرون به بعض أوقاتهم السعيدة وذكرياتهم العاطفية العزيزة وهو بهذا يظل
صورة شعرية جميلة — حين يوفق الشاعر فى رسمه — لكنه يفقد هذا

الوجود المطلق الذي يميز الحنين الرومانسي سواء إلى الماضي أم إلى
الاستقبل . وكثيراً ما ينتزعه الشاعر من تيار الزمن ليعود به مرة أخرى إلى
اللحظة الحاضرة من خلال « التذكّر » لا الذكرى ، ومنه قول إبراهيم
ناجي (١) :

التقت أرواحنا في ساحة	كفرييين استراحا من سقر
وحططنا رحلنا في واحة	زأنا فيها الأمانى والذكر
وتساءلت عن الماضي ، وهل	حسنت دنياي في غير ظلالك ؟
يا حبيبى ، أين أمضى من خجل	وفؤادى أين يعضى من سؤالك !
شدّ ما يخلجنى جهد المقلّ	من شبابضاح أو من نور عين
يتمشى السقم فى قلب الأجل	وأرائى لك ما وكّيت دينى
أنا شدايك ولحنى لك وحدك	فأقضى ماترضاه فى يومى وأمسى
نرجّ الدهر وما أذكر بعدك	غير أيامك ، يا تسوأم نفسى

ونلاحظ اختلاف هذه الأبيات عن أبيات على محمود طه ، فيما يخلب
عليها من تعبير « عقلي » مباشر تفقد الألفاظ فيه قدرتها على رحابة الإحياء
الغائم أو المطلق وتظل محصورة فى دلالاتها اللغوية المحدودة .

وإذا كنا قد رأينا وجهين للحرية عند الشاعر الوجداني ، أحدهما
ذاتي والآخر قومي ، فإن للماضى كذلك وجهين يتصل أحدهما بشخص
الشاعر وتجاريه وتكرياته الخاصة ، ويتعلق ثانيهما بماضى أمته وما يتضمن
من عراقة ويطولات وأمجاد . والحق أن هذا الجانب الثانى شديد الصلة
بالشعور القومى الذى تحدثنا عنه من قبل ، لكنه يتميز عنه بأن للتاريخ
والبطولات سحرا خاصا عند الشاعر إذ يحقق من خلال التغنى بها كثيرا من
طموحه الذى يعجز عن بلوغه فى مجتمعه ولحظته الحاضرة ، كما يتيح له
البعُد الزمنى، وما يغلف الزمنُ التاريخَ به من جو شبه أسطورى ، مجالا

للخيال والإبداع . ويشد إحساس الشاعر الوجداني العربي بالتساريخ ويزداد تعلقه بطولاته كلما ألح عليه الشعور بأن حاضر أمته لا ينهض إلى مستوى ماضيها العريق ، وكلما ضاق بما يشهد في بلاده من تفرق الكلمة أو ضعف الهمة أو نسيان تلك البطولات والأمجاد .

وكما يجنح شعر الوطنية والحرية إلى طبيعة الشعر القديم في إيقاعه العام ووصافته الغالبة ، كذلك يفعل شعر البطولات والأمجاد الماضية ، وإن امتطاع الشاعر أن يحقق في الإطار التقليدي الغالب مزيداً من السمات الوجدانية في المعجم والصور والجزو الخيالي . ونستطيع أن نلمس هذا الفرق بوضوح في شعر علي محمود طه ، إذا قارنا بين الأبيات التي أوردها له في معرض الحديث عن الشعر القومي ، وهذه الأبيات من قصيدته الطويلة عن طارق بن زياد (١) :

أشباحُ جنّ فوق صدر الماء
تهفو بأجنحةٍ من الظلماء ؟
أم تلك عقبان السماء وثين من
فُتن الجبال على الخضمّ النائي ؟
لا ، بل سفين كُنّ تحت لواء
لن السفين ، ثرى ، وأي لواء ؟
ومن الفنى الجبار تحت شراعها
مترجماً بالـموج والأنواء
يعلى بقبضته حمائل سيفه
ويضمّ تحت الليل فضيل رداء
ويُنيل ضوءَ النجم عالي جبهة
من رسم إفريقيا السمراء

(١) الأعمال الكاملة ص ٥٠٤ .

ذَهَبُ بَيْسَوْتِ السَّنَى ، مِنْ نَوْبِهِ
 مَسَحَتْ مَجِيَّاهُ يَدُ الصَّحْرَاءِ
 لَمَوْنٌ جَلَّتْ فِيهِ الصَّحَارَى سَحْرَاهَا
 تَحْتَ النُّجُومِ الْفُجَّرِ وَالْأَنْدَاءِ
 وَسَمَاءُ بَحْرٍ ، مَا تَطَامِنُ مَوْجَهُ
 مِنْ قَبْلِ لَابِنِ الْوَالِحَةِ الْعَسَنَاءِ
 بِحَرِّ اسَاطِيرِ الْخِيَالِ شَطُوطِهِ
 وَمَسَابِحِ الْإِلَهَامِ وَالْإِيحَاءِ
 وَمَدَائِنِ مَحَرِيَّةِ شَارَكَنَهُ
 بِنَخِيلِهَا وَضَفَافِهَا الْخَضِرَاءِ
 مَا زَالِ يَرْمِي الزَّوْمَ ، وَهُوَ سَلِيلُهُمْ
 وَيُنْدِيلُ مِنْ قَرطَاجَةِ الْعَمَمَاءِ
 حَتَّى طَلَعَتْ بِهِ فَكُنْتُ حَدِيثُهُ
 عَجِبًا ! وَائِيَّ عَجَائِبِ الْأَنْبِيَاءِ !
 وَيَسَاءَ لَوْنُ يَكِ الْبُرُوقِ لَوَامِمَا
 وَالْمَوْجِ فِي الْإِزْيَادِ وَالْإِرْغَاءِ
 مَنْ عَلَّمَ الْبَدَوِيَّ نَشْرَ شِرَاعِهَا
 وَهَدَاهُ الْمَلْبَحَارِ وَالْإِرْسَاءِ !
 أَيْنَ الْتَفْغَارِ مِنَ الْبَحَارِ ؟ وَأَيْنَ مِنْ
 جَنَّةِ الْجَبَالِ عَرَائِشُ الدَّمَاءِ !
 يَا ابْنَ الْقَبَابِ الْحَمْرُ ، وَيْحَكَ ! مَنْ رَمَى
 بِكَ فَوْقَ هَذِي اللَّجَّةِ الزَّرْقَاءِ ؟
 تَغْزُو بِعَيْنَيْكَ الْفَضَاءَ ، وَخَلْفَهُ
 أَفْقِي مِنَ الْأَحْلَامِ وَالْأَضْيَاءِ
 جُزُرٌ مَنْوَرَةٌ الثَّنَشُورِ كَانَتْهَا
 قَطَرَاتُ ضَوْءٍ فِي حِفَافِ أُنَاةِ
 وَالشَّرْقِ ، مِنْ يُعَدِّ ، حَقِيقَةُ عَالِمٍ
 وَالْغَرْبِ ، مِنْ قَرَبِ ، خِيَالَةَ رَائِي

ولا شك أننا نلاحظ هذه الحركة « الدرامية » الحية في صدر هذه الأبيات وخاتماتها ، وما تقوم عليه من تتابع التساؤل والإجابة والتعجب ، وفي تلك الإشارات المتلاحقة إلى مشاهد الطبيعة من حول البطل في الفاظ بعضها ذو دلالة أسطورية ، وبعضها من تلك التي يُكثر هؤلاء الشعراء استخدامها في التعبير عن عواطفهم الذاتية « بوتقة السنى • النجوم الفر والأنداء • المدائن السحرية • الواحة العذراء • أساطير الخيال • مسابح الإلهام • الضفاف الخضراء • البروق اللوامع • الجزر المنورة الثغور • كأنها قطرات ضوء في حفاف إناء » • الأحلام والأضواء ، واللجة الزرقاء » •

لذلك يكتسب هذا الوزن التقليدي نفحات شجية مناسبة يخفت معها إيقاعه الحاد ليصبح ضرباً من « التطريب » الذي نعهده في الجيد من القصائد الوجدانية في تراثنا القديم •

وللمعاجد الدينية مكان مرموق في شعر هؤلاء الشعراء • وكما سُفِّف القصاصون والروائيون باستحياء البطولات والتضحيات والنماذج الإنسانية الفريدة من أحداث الإسلام وقائمه الأولى وشخصياته المعروفة ، وجد الشعراء في ذلك كله مثاراً لوجدانهم الذي يعشق المثل العليا ويحن إلى الأفاق الروحية الأولى • والهجرة وما يدور حولها من معاني الإقدام والتضحية والإلهام والعناية الإلهية وانبثاق نور الإسلام ، من الموضوعات الأثيرة عند هؤلاء الشعراء • وهم يجدون في جوها الروحي مجالاً رحباً للتعبير الوجداني والألفاظ « الشفافة » المحملة برموز النور والري ، وإن كانوا يختلفون في هذا حسب ثقافتهم ومزاجهم وطبيعتهم وأهليتهم ، ومدى ارتباطهم بالتراث أو انبغاعهم إلى التجديد ، كمثال اختلافهم الذي أشرنا إليه في موضوعات الوطنية والقومية • ومن نماذج حديثهم عن تلك المعاني هذه الأبيات من قصيدة طويلة للشاعر أنور العطار (١) :

(١) مجلة الرسالة ١٦ مايو ١٩٢٨ •

سعدت بالهدى رحاب الصمارى
 وتلالت فيها الموامى الطوامى
 أعشب القفر وأزدهى الصخر الصلد
 — وفاضت منه العين السواجم
 فتدنت هذى الرمال العطاشى
 كاللكى ، فرائدا وقمائم
 تتفتى والكون يهتف جذلان
 — فتتهز فى الملاه الغمام
 فهي حلم على الليالى جميل
 وهى ناي على مدى الدهر ناغم
 اسمع الزمل يملأ الأرض تسبيحا
 — بصوت مجلجل كالزمازم
 رعدة فى مداه تكبيرة الله
 — وسالت به الجيوش الخضارم
 قهرت بالكثائب الغلب كمرى
 وهزقلا ، وكل ملك ضبارم
 رفرفت راية النبي عليها
 فاستطلت منها النسور القشاعم
 فإذا الكائنات تسبح بالنسور
 — وتفتز عن ثغور بواسم
 فعلى الأفق من سناها رسوم
 وعلى البيد من رؤاها علائم

قد ضججنا من البسكاه كانا
 قد سلينا النواح هذى الحمائم
 ولهنونا عن الملا بحزازات
 — شيداي لهن فعل الأرقام

وأقمنا على العويل ، كانا حشرجات تضيق عنها الماتم !

ونلاحظ في هذه الأبيات - فيما يخص التعبير الوجداني - دوران ثلاث مجموعات من الألفاظ تعبر أحداها عن معاني النور والثانية عن معاني الريّ والثالثة عن اصوات الدعوة الى الهداية ، وهي في أغلب صورها تقابل معاني الظلام والظلم والضلال . فمن الأولى مع ما تتضمنه من المقابلة « وتلاّت فيها الموامي الطوامم » فإذا كانتات تسبج بالثور . فعلى الأقب من سناها رسوم » ومن الثانية : « اعشب القفر » وفاضت منه الميسون السواجم . فتقدت هذى الرمال العطاشى . فتتهز في الملاء الغمام » . ومن الألفاظ الأصوات : « تتفنى والكون يهتف جدلان » وهي ناي على مدى الدهر ناعم . اسبح الرمل يملأ الأرض تسبيحا بصوت مجلجل كالزمازم . رعدة في مداه تكبيرة الله . قد ضججت بالبكاء . قد سلبت النواج هذى الصمام . وأقمنا على العويل كانا حشرجات تضيق عنها الماتم » .

على أن كل هذه الألفاظ والدلالات الوجدانية لم تستطع أن تغلب على الإيقاع الكلاسيكى العامّ للأبيات ، ولا أن تخفى بعض مظاهر التقليد للقديم وبخاصة في بعض القوافي ، كقوله « وكل ملك ضبارم » فاستطلت منها التسور القشاعم . وسالت به الجيوش الخضارم » .

أما على محمود طه فيقترب على نحو أوضح من طبيعة الشعر الوجداني في قصيدة له أسماها « حلم ليلة الهجرة » ، وإن عابها تدفق إيقاعها بما لا يناسب طبيعة الحلم ولا جلال الذكرى ، يقول فيها (١) :

يا شرقى ، ملء خاطرى سمر وملء ناظرى
أوحى ليلى القسيم ، أم روى الزواهر ؟
يا شرقى ، أي ليلة رائحة الدياجر

(١) الأعمال الكاملة ص ٥٣٦ .

نجومها خلف الغمام أعينُ المقادير
ترنو على جوانب السماء للمهاجر
تمتد من شعاعها مثل جناح طائر
رُعِيَا المحبِّ للحبيب حُفًّا بالضاطر
تقول : ها هنا الشَّرَى ، ومن هنا فحاذر
يا شرق ، أى ليلة بعثتها من غابر
حقيقة تلوح لى ؟ أم ذاك حلم شاعر '

ثم يتحدث عن النبی والهجرة فيقول :

٠٠ مُلْقَى وراء صخرة كانت ملاذ عابر
أوى اليها ، مفردا ، غير أخ مناصر
والباديات حوله زَوْجٌ وهمس حائر
كانما أنسامهن همس ساسر
هو انتقال الحياة ، وثبة الأدهار
شدا الرعاة باسمه فى الأعصر الفواير
وأودعه ، فرحة ، صوادح المزاهر
زفوا به إلى الحياة أجمل البشائر
لحن وفيه قسوة الحواصف الثوائر
يهدم كل فاسد ، يهزم كل جائر

يا شرق سحرك القديم مائلٌ مشاعري
يا شرق أَيْ روعة جلوتها لنساظري
حقيقة تلوح لى ، أم ذاك حلم شاعر !

ونلاحظ فى هذه الأبيات أيضا طائفة من الألفاظ الدالة على النور، أو
تُقابله ، والأصوات الموحية بالفرحة والبشارة : « ليلك القديم أم رؤى.
الزواهر . أى ليلة رائعة الدياجير . نجومها خلف الغمام أعين المقادير »

ترنو على جوانب السماء • تمتد من شعاعها • • زرع وهمس حائر • •
انسامهن همس ساحر • شدا الرعاة باسمه • صوادح المزهرة • لحن وفيه
قصوة الحواصف الثوائر • • وهى كلها ألفاظ يعبر بها الشعراء الوجدانيون
عن عواطفهم الذاتية مبتكرين عن طريقها أساليب جديدة للشعر الوجداني •

دراسة فنية

كما كان موضوع التجربة الوجدانية امتداداً ونضجاً لما بدأت به حركة الريادة والتجديد ، كذلك كانت ألوان التجسيد الفني الذي تم على أيدي أصحاب الاتجاه الوجداني أيا ن ازدهاره ، عقب تلك المرحلة الرائدة الأولى . فقد مضى شعراء هذا الاتجاه - ومنهم من شارك في مرحلة الريادة - يعتقدون ما كان قد بدأ من خصائص فنية ويوضحون ملامحها مستجيبين لما انتهى اليه التطور الحضاري في مجتمعهم ، ولما انتهى اليه التجديد الفني في زمانهم . ولن نجد في شعر هؤلاء الشعراء الا القليل مما لم يُرَدّه أصحاب المرحلة الأولى ، وإن اختلف مع ذلك في العمق والشمول ومدى التجديد .

وقد تناول التطور عناصر القصيدة الفنية الأساسية المعروفة ، كبنائها العام وأيقاعها ومعجمها وصورها الشعرية وما يدخل في تركيب تلك الصور من مجاز وتشبيه ومطابقة ومجانسة وغيرها من العناصر اللغوية والفنية . ومع إدراكنا تكامل هذه العناصر وتعذر دراسة كل منها منفصلاً عن الآخر ، فإن طبيعة البحث تقتضي « عزل » بعض هذه العناصر لدراسة مقوماتها ، دون أن يغفل الباحث علاقتها الوثيقة بسائر العناصر .

(١) بناء القصيدة

وقد كان شكل القصيدة وبنائها ونظام أبياتها وقوافيها من العناصر الأولى التي مسها التجديد سواء في النظرية أو التطبيق . فقد أحس النقاد والشعراء - كما ذكرنا - بأن القصيدة العربية أصبحت في حاجة إلى أن يتحقق فيها مزيد من التماسك والتلاحم بين أجزائها وأبياتها ، ومزيد من المرونة في بناء أبياتها وقوافيها ، لكي تستجيب لطبيعة التجربة الوجدانية الجديدة بما فيها من وحدة الشعور وتكامل الجوانب . ومن الطبيعي في

مراحل الريادة الأولى أن تستبدّ الحماسة بدعاة التجميد فتدفعهم إلى كثير من الخلق والشطط .

وهكذا أخذ هؤلاء الرواد من النقاد والشعراء يرمون القصيدة العربية بالتفكك فى بنائها والصرامة الهندسية فى نظام أبياتها وقوافيها ، وراح بعضهم يعيد ترتيب أبيات بعض القصائد لشعراء من امتداد حركة الإحياء ليثبتوا أن تلك الأبيات لا يربطها نظام من منطق أو شعور ، وإنما هى خطوات مفردة يساق بعضها وراء بعض على غير نسق معلوم .

والحق أن القصيدة العربية القديمة - إذا تحقق لها الصديق الفنى والمهوبة القادرة - لم تكن على هذا النحو من التفكك الذى رماها به هؤلاء النقاد والشعراء ، ولم يكن من المعقول أن يكون شعر أمة متحضرة مجردة أبيات متناثرة لا يربط بينها إلا قافية مشتركة وبعض صلوات يسيرة من معنى أو شعور . ولعل الذى ساق النقاد المحدثين إلى هذه النظرة الظالمة ما راوه فى القصيدة القديمة الطويلة من تعدد « الأغراض » ومن انعدام الروابط اللفظية بين أبياتها .

على أن ما يسميه الدارسون « تعدد أغراض » فى القصيدة القديمة كان نابعا من اختلاط التجربة الذاتية بالتجربة الجماعية ومن امتزاج شخصية الشاعر بحياة قبيلته ، فكان فى تعبيره عن إحساس الفقد فى مطالع القصيدة الطللية المعروفة يصور إحساس قبيلته كلها بهذا الفقد الذى ضربته طبيعة الحياة البدوية على كل عربى ، وكان فى تفنّيه بمآثر القبيلة وإيامها يؤكد ذاته بانتمائه إلى منبع تلك المآثر وأصحاب تلك الأيام . حقا ، لقد أصبحت تلك المطالع فيما بعد مطالع تقليدية فقدت وظيفتها النفسية الأولى ففقدت بذلك وضعها الفنى فى القصيدة وقلّت صلتها بالأغراض الأخرى ، لكننا - فى معرض دراسة الوحدة والتفكك - ينبغي أن ننظر إلى ما بين الأبيات من صلة أو انقطاع داخل كل قسم من أقسام القصيدة وإن بدا فى ذاته مستقلا عن سائر الأقسام . ولعلنا نزعّم أن الأبيات كانت على هذا القدر من التماسك

الذى نراه بين أبيات القصيدة الحديثة ، ولا أن بينها من الصلة اللفظية أو المعنوية الواضحة . ما نجده فى الشعر الحديث، وما درج النقاد على تسميته « الوحدة العضوية » * لكن من يتأمل نظام القصيدة القديمة يجد بينها من الصلات المعنوية والنفسية ما لا يخفى على الدارس المتمهل ، ويدون تلك الصلات يصبح هذا الشعر ضربا من اللغو والعبث *

على أن الشعر العربى القديم لم يكن كله على غرار القصيدة الطويلة المتعددة « الأغراض » . بل كان هناك من القصائد القصار والمقطوعات ما تتحقق فيه وحدة شعورية ظاهرة وترباط قوي بين الأبيات ، وبخاصة فى شعر العذريين وكثير من الشعراء المقلين *

ومهما يكن من طبيعة بناء القصيدة العربية القديمة ، فقد كان من الطبيعى فى العصر الحديث أن ينشئ الشعراء بعض الأطر الجديدة التى تناسب طبيعة التجربة الوجدانية والمفهوم العصرى للشعر والفن * وهكذا بدأوا يتجهون - كما هو معروف - إلى نظام المقطوعة المتغيرة القوافى ، متأثرين أحيانا بما سبق من نماذج هذا النظام فى الشعر العربى القديم فى الموشحات والخمسات والأسماط ، وبروافد أخرى مما قرأوا فى الشعر الغربى الحديث *

وقد فُتِنَ شعراء مرحلة الريادة بهذه الأشكال حتى أوشكت أن تكون لديهم هدفا فى ذاتها واستغنوا بإيقاعها وقوافيها ونظام أشعارها - كما ذكرنا - عن رسم صور شعرية مبتكرة أو مركبة * غير أن الشعراء فى مرحلة نضج الاتجاه الوجدانى لم يسرفوا، على هذا النحو، فى السنى وراء الإيقاع اللفظى المحض بعد أن كانت طبيعة التجربة الوجدانية قد اكتملت لديهم وأصبحت تقتضى مزيدا من التأمل والتعمق والتقنن فى التعبير عنها تعبيراً فيه ما ينبغى من صدق وأصالة * لذلك لم ينبذ هؤلاء الشعراء إطار القصيدة القديم ، بل لعلهم كانوا أكثر ميلا إليه من ميلهم إلى نظام المقطوعة الجديد * فقد كان إيقاع القصيدة العربية القديمة ما زال عميقا فى نفوسهم ، وكان

وصيدهم من التراث ما زال ذخيرتهم الأولى ووسيلتهم إلى الإبداع ، فحاولوا أن يوفقوا بين خصائص ذلك الرصيد ومقتضيات العصر، ومفهوم الشعر الحديث وطبيعة التجربة الوجدانية * وقد وجدوا في بعض ألوان الشعر القديم ذات الطابع الوجداني ما أعانهم على هذا التوفيق ، فظلت القصيدة من حيث إطارها الشكلي ذات مظهر قديم ، لكنها اكتسبت سمات جديدة واضحة في طبيعة موسيقاها ومعجمها وصورها *

ولو استعرضنا ديوان علي محمود طه الأول « الملاح القاتل » لرأينا أنه يضم ثلاثا وثلاثين قصيدة ، منها أربع وعشرون في إطار القصيدة القديم ذات الشطرين والقافية المطردة ، وتسع على نظام المقطوعة * ومن هذه القصائد التسع سبع ليس بينها وبين الإطار التقليدي إلا فرق يسير ، إذ ينظم الشاعر مجموعة كبيرة من الأبيات على قافية واحدة ، ثم يتبعها بعدد مماثل من الأبيات في مقطوعة تالية ذات قافية مطردة أيضا ، وإن خالفت قافية المقطوعة السابقة ، مما يكاد يجعل كل مقطوعة « قسما » كبيرا من القصيدة الطويلة ، يتحقق فيه شكل القصيدة القديمة القصيرة *

وكذلك الحال في ديوان إيليا * أبو ماضي « الأول » الجداول » ، فإنه يشتمل على تسع قصائد من الشكل الجديد وتسع وعشرين في الإطار القديم * أما ديوان « علي محمود طه » الثاني « ليالي الملاح القاتل » فيضم تسع عشرة قصيدة قديمة وثمانى قصائد على نظام المقطوعة ، كما يضم ديوان « إيليا أبو ماضي » الثاني « الخائل » خمسين قصيدة في الإطار القديم ، على حين لا يزيد عدد القصائد والمقطوعات في الشكل الجديد على سبع * وذلك يدل على أن الشكل الجديد للقصيدة - وإن يكن قد اقترن بظهور الحركة الوجدانية - لم يكن من أهم مظاهر التجديد عند شعراء تلك الحركة ، بل كان الجديد عندهم حقا طريقة إدراكهم الحياة وأسلوب تعبيرهم الشعري عنها *

على أننا لا يمكن أن نهوّن مع ذلك من شأن ما تم في الشكل من تجديد،

أذ قد أتاح لهؤلاء الشعراء في قصائدهم الجديدة مجالا أرحب لتصوير مشاعر النفس النقيفة المركبة وفتح الطريق أمام ألوان من التجديد الفني الذي حرر الشاعر من أسر كثير من « الصبغ » الشعرية المستهلكة في نظام القصيدة القديم ؛ وإنما أردنا أن نقدّره التقدير المناسب بعد أن أولاه كثير من الدارسين عناية زائدة وعَنَوْه « ثورة » على الشكل الشعري القديم .

ونستطيع أن نلمس ما حققه هؤلاء الشعراء داخل إطار القصيدة التقليدي من وحدة في السياق والشعور ، إذا استعرضنا بعض نماذج مما قالوه في ذلك الإطار . ومن ذلك أبيات لعلى محمود طه في ديوانه الأول من قصيدة أسماها « رجوع الهارب » . وهي قصيدة ذات موضوع طريف يصور الشاعر فيها تمرده على حبه وما يجد فيه من قيود تجور على حريته - التي هي غاية الشاعر الوجداني الأولى - ثم ضيقه بهذه الحرية بعد أن كسر عنه قيوده ، وحينئذ مرة أخرى إلى أسر الحب ! يقول في أبياتها الأولى :

قَرَّبْتُ للنور المشعَّ عيوني
ورفعت للهب الأحمرَّ جبیني
ومشيت في الوادي ، يمزق صخره
قدمي ، وتسمى الشـبـاكات يميني
وعذوت نحو الماء ، وهو مقاربي
فنأى وردَّ إلى المراب ظنوني
وبدت لعيني في السماء غمامة
فوقفتُ ، فارتدت هنالك دوني !
وأصخت للتسمات ، وهي هوازج
فسمعت قصف العاصف الجنون !
يا صبح ، ما للشمس غير مضيئة ؟
يا ليل ، ما للنجم غير مبين ؟
يا نار ، ما للنار بين جوانحي ؟
يا نور ، أين النور مله جفوني !

ذهب النهـسار بحيرتي وكأبتي
وأتى المساء بادمعى وشـجوني
حتى الطبيعة أعرضت وتصاممت
وتنكرت للهـارب المسكين !

فالأبيات في إطارها العام ، وفيما تبدأ به من تصريح ، ليست بعيدة عن طبيعة القصيدة القديمة ، لكن الشاعر في تعبيره عن ممارسته للحرية ثم شعوره بالضيق والحيرة قد رسم في أبياته القليلة صـورتين صغيرتين متكاملتين ، وحقق بين أبيات كل صورة من التماسك ما يفوق المجهود في أغلب الشعر التقليدي . فهو لا « ييلور » الشعور في بيت أو بيتين كمادة الشاعر القديم بل يستقصيه في أبيات متتابعة يورد كل منها جانباً معبراً عن الحرية والضيق والفشل في ممارسة الحرية من جديد « قرئت للنور ، ومشيت في الوادي ، وعدوت نحو الماء ، وأصفت للنسمات » . وفي كل بيت يهم الشاعر أن يجد ضالته فتقر من بين يديه في اللحظة الأخيرة « .. فنأى ورد لى السراب ظنوني ، .. فوقفت فارتدت هنالك دوني ، .. قسـمت قصف العاصف المجنون » .

وقد كان الشعراء العذريون متحمسين حقاً من هذا الترابط في صورهـم الشعرية ، لكنه ترابط لا يمكن أن يقاس إلى ما نراه في تلك الصور الجديدة . وقد عبر كثير عن شيء مما عبر عنه الشاعر في أبياته الأولى ، لكنه اكتفى باللمحة « المركزة » الدالة ، كقوله :

وكنـت وأياها سـحابةً مُـحـل
رجاها ، فلما جاوزته اسـتـهـلـت

أو قوله :

ولـى وتـهـامـى بـمـرّة ، بـد ما
تـخـلـت عـمّا بـيـنـنا ، وتـخـلـت

لكالمرجى ظلَّ الغمامة ، كلما
تَيَّرًا منها للمقبل اضمحلَّت

وفى الصورة الصغيرة الثانية فى أبيات على محمود طه يسلك المسلك
الفني نفسه ويزيد عليه تلك الحركة التى تزأج بين العالم الخارجى والوجود
الداخلى ، فى صيحته : « يا صبح ، يا ليل ، يا نار ، يا نور » وفى تساؤله
الحائر مرتدا إلى عالمه الباطنى « ما للشمس ٠٠ ما للنجم ٠٠ ما للنار ٠٠
أين النور » ٠ مجيبا عن تلك التساؤلات الملهوفة بقوله :

ذهب النهار يحيرتى وكأبى
وأتى المساء بادمى وشجونى

معتبرا عن المرارة وخيبة الأمل فى الطبيعة ، تلك الأم الرؤوم التى اعتاد
الشاعر الوجدانى أن يبثها همومه فتحنو عليه وتمسح جراحه :

حتى الطبيعة أعرضت وتصلامت
وتنكرت للهارب المسكين !

ولا شك أن فى الأبيات إلى جانب هذه الوحدة الشعرية عناصر فنية
أخرى فى المعجم وبناء العبارة ووسائل رسم الصورة تزيد من تلك الوحدة
وتميزها عن سابقتها فى الشعر القديم ، لكننا نؤثر أن نؤجل الحديث عن تلك
العناصر لندرسها واحدا واحدا جامعين بينها بعد ذلك فى دراسة كاملة لبعض
النصوص ٠

ويمكن أن نؤكد هذه الفزعة الجديدة فى الاطار القديم باستعراض
نص آخر لشاعر مهجرى هو إيليا أبو ماضى من قصيدة له سبق أن أشرنا
إليها فى دراستنا الموضوعية لطبيعة التجربة الشعرية هى قصيدته «المسجينة»
التي يرثى فيها لزهرة كُطفت وحملت لتوضع زينة فى آنية :

٠٠ لها الحجرة الحسناء فى القصر، إنما
أحبَّ إليها روضه* وكثيبُ

وأجملُ من نور المصابيح عندها
حبايبُ ، تمضي في الدجى وتؤوب
ومن فتيات القصر يرقصن حولها
على نغمات كلهن عجيب
تراقصُ أغصانُ الحديقة حولها
وللريح فيها جيئة وذهوب
وأجملُ منهن الفراشات في الضمى
لها كالآمانى سسكنة وتؤوب
وأبهى من الديباج والخز عندها
براش من العشب الخضيل رطيب
وأعلى من السقف المزخرف بالذمى
فضاءٌ تشعّ الشهب فيه ، رحيب
تحنّ إلى مرأى الفدير وصوته
وتُخرم منه ، والفدير قريب !
وليس لها ، في البؤس ، في نسم الصبا
نصيب ولم يسكنَ لهن هبوب
إذا سُقيت زادت نبولا كأنما
يُرشّ عليها في الميهاء لهيب !
وكانت ، قليلُ التلّٰل ينعش روحها
وكانت بيميسور الشماع تطيب
بها من اثوف النباشقين ثوبك
ومن نظرات الفاسقين ندوب
تمشّي الضنى فيها ، وأيّار في الحمى
وجفّت ، وسريال الريبس قشيب
ففيها - كمقطوع الوريدَيْن - صفرة
وفيها - كمصباح البخيل - شحوب !

فكل بيت يضيف تأكيدا لشعور الزهرة السبجينة بمسراة العجن

وبالحنين إلى عالمها الطلق الجميل ، وفيه مقابلة بين هذين العالمين • وفي الأبيات استقصاء للمشعور أو الحركة يقوم في الأغلب على المقابلة ، وهي سمة غالبية على صور هؤلاء الشعراء : « تمضى في الدجى وتؤوب • • وللريح فيها جيئة وزهوب • • لها كالأماني سكنة ووئوب • • وجفت وسريال الربيع قشيب » •

على أن هؤلاء الشعراء يختلفون في مدى ما يحققون من « عصرية » في الإطار القديم بمقدار اختلافهم في النزعة الفنية وارتباطهم بالتراث وميلهم إلى الأصالة والتجديد • وقد يعجز بعضهم عن مجاراة ما في الإطار التقليدي من « رصانة » غالبية فيجئ شعره على شيء غير قليل من الركاقة ويتسم بطابع النظم الرديء ، ويسيطر آخرون على اللغة وبناء العبارة ويستهوهم الإيقاع القديم فيكونون أقرب إلى التقليد •

أما التجديد في نظام المقطوعة فقد أصبح — كما ذكرنا — أكثر « اتزاناً » ولم يعد الشكل همّ الشاعر الأول بل أصبحت التجربة والحس الفني هما اللذان يوجهانه إلى ما يختار من أشكال المقطوعة العديدة ونظام قوافيها • واستطاع الشاعر أن يحقق بين أجزاء صورته قدراً من التكامل والتماسك يفوق ما حققه في إطار القصيدة القديم ، ويشيع في قصيدته ومقطوعاته انغماساً متعددة تلائم اللحظات النفسية المتعاقبة داخل التجربة الشعورية الواحدة •

ولم يكن هذا اللون من التجديد في الشكل مثار صراع بين القديم والجديد ، إذ لم يكن جديداً على الأذن العربية وقد أُلّفه من قبل في أشكال معروفة من الشعر القديم • وكان الشعراء قد بدأوا منذ القرن التاسع عشر يقلدون الموشحات القديمة ، ثم أخذوا يلتفتون في نهاية القرن إلى أشكال الشعر الأوربي المعروفة ويتأثرون بها •

ومن الطبيعي أن يتيح هذا الإطار بما فيه من مرونة وتنوع مجالاً أرحب

لتصوير التجربة الشعورية المتكاملة الجوانب ، فزيد الوحدة بين أجزاء الصورة والتتابع في السياق الشعري وتكتسب القصيدة قدرا كبيرا من « التصميم » في بنائها •

ويمكن أن نلمس ذلك إذا حللنا قصيدة معروفة لإبراهيم ناجي ، فسئري فيها تلك الوحدة في صورتها المعنوية واللفظية على السواء • والقصيدة لون حديث من « الوقوف على الأطلال » يعبر الشاعر فيها عن مرارة الفقد إذ يعود إلى دار حبه وإنسه فتذكره وينكرها وهي مهجورة خالية إلا من الأطياف والأشباح •

ومن مظاهر الاتصال المعنوي في القصيدة تسلسل خواطر الشاعر من مقطوعة إلى أخرى لتتكامل المقطوعات جميعا في بيان جانب خاص من جوانب التجربة • فهو يبدأ بتصوير الغربة القائمة بينه وبين تلك الدار بعد أن كانت غاية أحلامه ومهد ماضيه السعيد فيقول :

هذه الكعبة كنا طائفها
والمصلّين صباحا ومساء
كم سجدنا وعبدنا الحسن فيها
كيف بالله رجعنا غرباء (١) !

ثم يمضي في بيان هذا الإحساس ، مزاجا بين حاضره وماضيه ، فيقول :

دار أحلامي وحبي ، لقيتنا
في جمود مثلما تلقى الجديد (٢)

(١) يُكثر بعض الوجدانيين ، ممن يهتمون بعاطفة الحب ، من تلك الإشارات ذات الارتباط الديني ، على نحو فيه كثير من العاطفية المفرقة ، والمبالغة في تقديس تلك العاطفة بأسلوب لا يميّزه الوجدان الناضج •

(٢) نلاحظ عجز القافية في هذا البيت . فقد أراد الشاعر أن يقول كأنها تلقانا لأول مرة •

انكزتنا وهي كانت إن رائتنا
يضحك النور إلينا من بعيد !

ثم ينتقل إلى الحديث عن وقع هذه الغربة في نفسه مفصلاً عما انتابه
من شعور بالآلم الممض في المقطوعة التالية :

رفرف القلبُ بجنبى كالذبيحُ
وأنا أهتف : يا قلب ائتدُ !
فيجيب الدمع والماضى الجريح :
لِمَ عُدنَا ؟ ليت أنا لم نعد !
وهكذا يفعل في سائر مقطوعات القصيدة *

وأما الصلة اللفظية فقد تحققت بين كثير من مقطوعات القصيدة
وأبياتها ، كما في قوله : لِمَ عُدنَا ، ليت أنا لم نعد ، وقوله في بداية المقطوعة
التالية :

لم عدنا ؟ أو لم نطو الفـرام
وفرغنا من حنين والم
وقوله :

واليلَى أبصرته رأى العيان
ويداه تنسجان العنكبوت
صحت : يا ويحك ، تبدو في مكان
كل شيء فيه هي لا يموت !
كل شيء من سرور وحزن
والليالى من بهج وشجن
وأنا أسمع أقدام الزمن
وخطى الوحيدة فوق الدرج !

وقوله :

وعلى بابك القى جمعتي
كغريب أب من وادى المحن

فيك كنَّ الله عنى غربتى
ورسسا رجلي على أرض الوطن
وطفى أنت ولكنى طريد
أبديّ النفي فى عالم يؤمى
فإذا عدت ، فللنجوى أعود
ثم أمضى ، بعد ما أفرغ كأسى !

ونستطيع أن نؤكد ما حققه الشكل الجديد من ترابط بين أجزاء الصورة الشعرية ومقاطع القصيدة بدراستنا لنص آخر يتم فيه هذا الترابط ، على نحو أخفى لكنه أعمق ، فيما بين المشاهد الطبيعية والجو الخيالى الرمضى من تداخل يعبر عن حال شعورية فريدة من الشجن الممتع فى ظلال المساء . والنص للهمشرى من قصيدة بعنوان « الأغنية المسائية » أو عودة الراعى » (١)

ها هو الليل ، مقبل يتهدى
فارس يمتلى ظهور التلال !
ونسيم الماء يسرق عطرا
من رياضٍ سحيقة فى الخيال
هَوِّدَ المشرقُ النكبيُّ رباها
فهى تحكى مدينته الأحلام
نفخت فى الخيال منها زهور
غير منظورة من الأوهام
ووراء السباج زهرة قلَّ
غازلتها أشعة فى المساء
نشر النسَمُ سرّها وهو يسرى
فى رياضٍ مطولة الأقياء

ودهاليزُ من ظلالِ ونور
صَوَّرت سحرَها يدُ الأطيافِ
عَشَّش الطائرُ المسائيُّ فيها
ساكبا لحنه الحنون الصافي

إن هذى الأزهار تحلم في الليل
— وعطر النيرانج خلف السياج
وخيرير المياه والشفق السحر
— وهمسٌ من النسيم الساجي

والندى والظلال تنمس في الماء
— وهذا الشعاع خلف الغمامِ
بعض الحانه تائق فيها
فتراءت في هذه الأجسام

فالأبيات والمقطوعات يشيع فيها جميعا لون من الخَدَر، ويربط بينها هذا
« الجو » المسائي الضبابي الحزين ، وتلك الصور المجسمة لمعاني مشتركة
بينها جميعا من الظلال والنور والأطياف والنسيم والعطر والشفق • وقد
نستطيع أن نقول إن الوشائج بين الأبيات والمقطوعات تعتمد على اشتراكها
في المعجم الوجداني الجديد وما يبتدع الشاعر خلاله من صور فنية
متشابهة •

على أن نظام المقطوعة ليس بالضرورة وسيلة ناجحة إلى مرونة العبارة
ووحدة الأبيات ورحابة الصورة ، عند كل شاعر ، وربما ظلت المقطوعات
مبتورة الصلة يقفز الشاعر فيها من إحساس إلى إحساس أو من مشهد
إلى آخر دون أن يربطها رابط من شعور غالب أو نظرة متميزة أو صورة
مركبة ممتدة • ونسوق من ناجي مرة أخرى مثالا لهذا الانقطاع وإن بدا
في ظاهره ، وبما بين الأبيات والأشطار من عطف متتابع ، كأنه ترابط

واتصال • يقول الشاعر من قصيدة بعنوان « صلاة الحب » (١) :

جلالا يشسبه البحرا	٠٠ ارى فى عمق خاطرك (٢)
صفاء الرحمة الكبرى	والبح فى نواظـرك
وانت ضنى وحرمان	وانت رضى وتقـيـل
وفى البسمات غـسـران	وفى عينك تقـتـيـل
وبسمته على الأفق	وانت تهلل الفجر
وحزن الشمس فى الفسق	وحينما انة النهر
وانت هـنـاء الظل	وانت حرارة الشمس
وانت براءة الطفل !	وانت تجارب الأمس
تحدى حصنه النجما	وانت الحسن ممـتـنـعا
وعندك عرشه الاسمى	وانت الخير مجتـمـعا
وردة القلب لهفـانا	وعندك كل ما اظما
وزاد الجرح إـثـفـانا	وعندك كل ما اسمى
وشدد عـزـمة الواهى	وعندك كل ما احميا
وقريك نعمة الله !	حنانك نضرة الدنيا

فعلى الرغم من أن المقطوعات جميعا تعبر عن حيرة الشاعر وعجزه عن فهم كنه من يحب ، تظل كل مقطوعة منبئة الصلة بالآخرى إلا فيما تتضمنه كل منها من مظاهر التناقض • فليس هناك إنماء لصورة من صور ذلك التناقض يمتد فى أكثر من مقطوعة ، وليس هناك جو مشترك بين مظاهر التناقض فى المقطوعات جميعا ، بل هى قفزات ذهنية من عنصر إلى آخر

(١) وراء الغمام ص ١٤٦ •

(٢) نلاحظ ما فى قافية المصراع الأول والثالث من ضعف وركاكة ناشئين من ضرورة إشباع حركة الكاف •

معتمدة على مجرد المقابلة ، حتى فى داخل أبيات المقطوعة الوحدة واضطارها • وحسبنا أن نحلل المقطوعة الثالثة لنلمس شواهد هذا التفكك بين أجزائها : فقوله « ويسمته على الألق » لا تنمى قوله فى الشطر الأول « وأنت تهلل الفجر » بل تبتثره وتضعفه ، فإن فى التهلل من إحياءات الفرجة الخامرة والطلاقة ما يفوق إحياء البسمة بكثير • ويتوقع القارئ أن يعزى الشاعر فى بناء صورته من عناصر الزمن أو النور والألوان ، فإذا بالشاعر يفصل بين تهلل الفجر فى الشطر الأول وحزن الشمس فى الفسق فى الشطر الرابع بلقطة « صوتية » ليس لها علاقة واضحة باللقطتين الأوليين فيقول « وحيثا أتت النهر » •

وفى المقطوعة الثانية لا يوفق الشاعر فى ختام شطرها الأول إلى التعبير الصحيح فى قوله « وأنت رضى وتقيل » فلا شك أن التقيل صورة مادية محدودة أعجز من أن تقابل ما فى الرضى من معان روحية ومادية رحية • كذلك لم ينجح الشاعر فى بيان المقابلة فى البيت الثانى :

وفى عينيك تقيل وفى البسمات غفران

فإن التقيل نذب المحبوب ، لا نذب المحب وهو لهذا لا يقابل الغفران من جانب المحبوب ، وقد أراد الشاعر أن يقول وفى عينيك قسوة وفى بسماتك حنان ، أو وفى عينيك اتهام وفى البسمات غفران •

ومهما يكن من أمر الطبيعة « الفنية » لهذه العثرات فلنلها تؤكد فى الوقت نفسه أن الشكل وحده لا يصنع شعرا ولا يحقق راحة ووحدة إلا إذا اقترن بعناصر فنية أخرى تبرز الصورة وتزيد من ترابط أجزائها • وقد كان شاعرنا يستطيع بهذا الأسلوب أن يمضى فى « تعداد » المتقابلات والمتناقضات إلى ما لا نهاية فيقارن بين الضجة والسكون والطهر والمجون والتفكير والحلم والسذاجة والحكمة وكل ما يمكن أن يعبر عن الحب المتقلب حسب أهواء النفس ولحظاتها ، وتظل مع ذلك صورته جميعا مبقورة الصلة إلا من هذا المعنى الواحد المجرد •

ومع ما أشرنا إليه من اعتدال هؤلاء الشعراء فى استخدام الأشكال الجديدة فقد ظل سحر بعض هذه الأشكال - بما فيها من إيقاع سريع وقواف متتابعة - يفرهم بمحاولات تجديد يسيرة فى بعض الأوزان القصيرة كانت تغطى فى الأغلب على عمق التجربة وتخرجها فى صورة من الخواطر الموقعة المتناثرة هنا وهناك ، كما شهدنا عند الشعراء من قبل فى دراستنا لبدائية الاتجاه . وقد نجد فى بعض هذه المحاولات شيئاً من الطرافة ونحس وراء أيقاعها وقوافيها بشيء من الانفعال ، لكنها فى النهاية تظل فى حدود « القيمة » الصوتية ، لا تكاد تتجاوزها إلى سائر عناصر الصورة الشعرية .

وللشبابى تجربة من هذا اللون فى قصيدة أسماها « الصباح الجديد » يقول فيها :

واسكنى يا شجون	اسكنى يا جراح
وزمان الجنون	مات عهد النواح
من وراء القرون	وأطل الصباح
قصد دققت الألم	فى فجأج الردى
لرياح العدم	ونشرت الدموع
معزفا للنغم	واتخذت الحياه
فى رحاب الزمان	أتفنى عليه
فى جمال الوجود	وانبست الأمى
واحة للنشيد	ودحوت الفؤاد
والشذى والورد	والضياء والظلال
والمنى والحنان	والهوى والشباب

وقد نجد فى الأبيات بعض الصور المجازية الموقفة كقوله « ونشرت الدموع لرياح العدم » لكنها تظل صوراً مبتورة لا تنمو ولا تعمق .

ولإبراهيم ناجى قصيدة من هذا الطراز تدور حول رمز « الزورق » الضالّ فى مهب العاصفة وثورة الأمواج ، وهو رمز أثّر لدى الشعراء الوجدانيين وقد سُمى به على محمود طه ديوانيه الأولين « الملاح التائه » و « ليالى الملاح التائه » • وضَمَّن ديوانه الأول قصيدة أسماها بهذا الاسم • وفى أبيات ناجى شيء من الحركة النفسية والمزاوجة بين النفس والطبيعة ، لكن قصر البيت وسرعة ورود القافية يحولان دون عمق الصورة وامتدادها :

أين شط الرجاء	يا عُبَابَ الهموم ؟
ليلى أنسواء	ونهارى غيوم !
أعزى يا جسرأح	أسسومى الديان
لا يهيمُ الرياح	زورق غضبان
اللى والثقوب	فى صميم الشراع
والضنى والشحوب	وخيال الوداع
أسفري يا حياه	قهقهى يا رعوذ !
الصَّسبَا لن أراه	والهوى لن يعود (١) !

ولعل من الأسباب التى حالت دون أن تصبح الموشحات إطاراً هاماً للمضمر العربى يعلّ محل القصيدة التقليدية ، ما كان فيها من هذا الزخرف الهندسى فى تقسيم الأشطار ونظام القوافى ، إذ ينظر الشاعر إلى مقتضيات الموسيقى قبل أن يستجيب لطبيعة الموضوع وانطلاق الموهبة • ومن خير النماذج لذلك التقسيم الهندسى الذى تغلب فيه طرافة الشكل وبراعة التقسيم قول عبادة بن القزاز :

بدر تم	شمس ضحى	غصن نقا	ممسك شم
ما أتم	ما أوضحا	ما أورقا	ما أتم !
لا جرم	من لحا	قد عشقا	قد حرم !

وقد أسرف الوشاحون في الجري وراء الطريف من الأشكال حتى لقد عذّروا ما يجري من الموشحات على الأوزان المتسقة المألوفة في مرتبة دون ما يخرج بطريقة ما على هذه الأوزان . وفي ذلك يقول ابن سناء الملك في « دار الطراز » : « . . . والذي على أوزان الأشعار ينقسم قسمين : أحدهما ما لا يتخلل أفعاله وأبياته كلمة تخرج به تلك الفقرة التي جاءت بها تلك الكلمة عن الوزن الشعري . وما كان من الموشحات على هذا النسخ فهو المرذول المخذول ، وهو بالمخفصات أشسبيه منه بالموشحات ، ولا يفعله إلا الضعفاء من الشعراء » .

ومن محاولات التجديد في شكل القصيدة متابعة^١ من بعض الشعراء لما رأينا من تجارب في الشعر المرسل عند رواد مرحلة الاتجاه الوجداني الأولى ، وهي متابعة تنسم بمزيد من الوعي الفني لطبيعة الإيقاع ووظيفة القافية في الشعر ، وتختار للشعر المرسل ما قد يناسبه من ألوان شعرية تضيق طبيعتها ومقتضياتها بالقافية الواحدة المطردة وبالببيت المشطور . فالشعر المسرحي يقتضى بطبيعة الحوار المتبادل بين الشخصيات مرونة لا تحدها القافية في ختام البيت ، و « تقطيعا » للعبارة لا يتحكم فيه طول الأشرطة . والأذن لا تتوقع القافية في الحوار المسرحي كما تتوقعه في القصيدة ، إذ يمزج الحوار والأداء المسرحي بين الأشرطة والأبيات ويفصلها في وقفات لا تلتزم بالتفعيلات أو القوافي بقدر ما تلتزم بالانفعال والدلالة وتكوين العبارات بألوان اللحظات النفسية المختلفة .

ورائد هذه المحاولة هو محمد فريد أبو حديد ، وقد كتب في الشعر المرسل مسرحية أسماها « ميسون العجرية » وقدم منها نماذج للقراء في مجلة الرسالة (١) ليرى فيها رأيهم ، بعد أن كان قد نشر بعض مقاطع من هذا الطراز ترجمها عن مسرحية عطيل . وقد قدم لهذه النماذج بقوله :

نشرت الرسالة ترجمتين لقطعة من رواية عطيل الشهيرة ، إحداهما
نثر والأخرى شعر مرسل ، وقد حاولت أن أعرف رأي الأصنفاء في أوقع
الترجمتين في نفوسهم • وكان رأي الأكثرية أنه الشعر المرسل • على أن
بعضهم استدرك في قوله فقال إن الذي يقرأ السطر الواحد من الشعر
المرسل ثم يقف في آخره وينتظر ما اعتاد انتظاره من انتهاء المعنى ، يشعر
بالمضاضة ، ويقبح في عينه ذلك الأسلوب • ولكنه إذا قرأ ذلك الشعر
المرسل على سجيته فلم يقف إلا حيث يقف به المعنى وحده ، وجده قولاً سائفاً
لا قبح فيه • وما أنذا أعرض على القارئ صفحة من رواية صغيرة لى بها
علم (١) • وهى فى شعر مرسل ، وقف فيها رجل فجرى يحاول لآنة قلب
فتاة من جنسه جامحة المواقف معرضة عنه ، وهى تجيبه إجابة تتمتع
ودلال :

الفتى : جرحت فؤادى

بدلال يثير فيّ لهيباً

فأعبدى سماعتى ، وأعبدى

بسمات الرضا - أعبدى حياتى

الفتاة : (ضاحكة ساخرة) - ليت قلبى يسير طوعى سميعاً ،

فيلبى نداء كل شفيح !

إن قلبى له هواه ، فيمضى ، حيث شاء الهوى ،

جموحاً عنيداً •

الفتى : كنت - ميسون - سلوتى وحياتى ،

فانكرى عهدنا القديم ، وعودى لفؤادى الجريح يا ميسون ؟

الفتاة : (بمناد) - إن ماء العيون يحلو جديداً ،

وجمال الغرام أن تنولّى كغراش الربيع بين الزهور !

الفتى : (بتدلل) أنت روحى ، وكيف أحيا وحيداً ؟

فانظرى لى ببسمة لأداوى مهجتى ••

الفتاة : (جامدة) إنه كلام ثقيل !

الفتى : (غاضباً) ويل نفسى ! أمّا بصدرك قلب ؟

(١) يعنى الكاتب مسرحيته « ميسون الفجرية » •

الفتاة : (ضاحكة) لا تحاول نوال حبى رجاء

لا ينال الهوى بدمع وشكوى

إنما الحب أمر ليس يُعصى

ياخذ القلب قاهرا منصورا !

ونلاحظ فى الحوار - كما أشرنا - تقطيع العبارة الشعرية حسب ما يترقع الشاعر أن تؤدَّى على المسرح دون أن يقسم البيت تقسيما ظاهرا إلى شطرين ، كما نلاحظ انقسام جزئى البيت الواحد بين حديث الفتى وحديث الفتاة ، كما فى قوله : فانظرى لى ببسمة لأداوى مهجتي ٠٠٠ إنه كلام ثقيل ، وتأتى القوافى - كما ذكرنا فى حديثنا عن بعض المحاولات السابقة - ذات إيقاع معدود يريح الآن حين تفتقد القافية المطردة المألوفة : « لهيبا - أعيدى - حياتى - سميحا - شفيح - عنيدا - الزهور - وحيدا - رجاء - شكوى - يعصى ٠٠٠ » .

وقد أورد الشاعر إلى جانب ذلك النموذج من مسرحيته ، نموذجا نثريا لرواء أنطونيو لقيصر وصورة شعرية مرسلة نظمها له ، فجاءت أكثر توفيقا من النص النثرى .

وقد تابع هذه المحاولة على أحمد باكثير فى مسرحيته له عن إخناتون ونفرتيتى ، وترجمة لمسرحية شكسبير « روميو وجوليت » (١) . وقد كانت هذه المحاولات تمهيدا مبكرا للشعر الحر الذى ظهر بعد ذلك فى أعقاب الحرب العالمية الثانية .

وقد قدّم الشاعر لمسرحيته إخناتون ونفرتيتى بكلمة عن هذا الشكل الذى أسماه « النظم المرسل المطلق » يبين فيه طبيعته والفرق بينه وبين تجربة الزهاوى وغيره ممن سبقوه ، ولأن لم يشر إلى هذه التجربة الرائدة عند محمد فريد أبو حديد ، فقال :

(١) نشرت ترجمة « روميو وجوليت » عام ١٩٢٧ ، ونشرت « إخناتون ونفرتيتى »

عام ١٩٤٠ .

« لما ترجمت روميو وجولييت لشكسبير إلى الشعر العربي قبل زهاء ثلاث سنوات استعملت هذا » النظم المرسل المطلق ، أو بالتعبير الانجليزي Running Blank Verse كما عيسى الأصيل . إذ اهتمت به بعد التفكير إلى أنه أصلح نظم لترجمة شكسبير إلى العربية . وقد وجدت أن البحور التي يمكن استعمالها على هذه الطريقة هي البحور التي تفعيلاتها واحدة مكررة ، كالكمال والرملة والمقارب والمقدار . ثم لاحظت أن أصلح هذه البحور كلها وأكثرها مرونة وطواعية لهذا النوع الجديد من الشعر هو البحر المقدار ، فالتزمت في هذه المسرحية .

والبيت الواحد هنا يتألف غالبا من ست تفعيلات ، وقد ينقص عنها ، ولا يزيد إلا في النادر . كما أن البيت هنا ليس وحدة كما هو الحال في الشعر العربي المألوف ، وإنما الوحدة هي الجملة التامة المعنى ، فقد تستغرق هذه الجملة بيتين أو ثلاثة أو أكثر دون أن يقف القارئ إلا عند نهايتها ، وهذا هو معنى « المنطلق » هنا . أما معنى « المرسل » فواضح أي أنه مرسل من القافية . على أن النظم في هذه المسرحية لم يتحرر التحرر المطلق من سلطان القافية إلا في الفصل الثاني وما بعده . ولا يصعب تحليل ذلك على من يعلم أن القافية تعين الشاعر على السبج أكثر مما تعوقه عنه . وهذه الطريقة تختلف اختلافا أساسيا عن الطريقة التي سلكها كثير من الشعراء المحدثين كالزهاوي وغيره ، مما أسموه الشعر المرسل . فالنظم على طريقتهم تلك لا يختلف عن النظم العربي القديم إلا في إرساله من القافية . وربما اتفق أحيانا أن البيت ليس بوحدة فيه من حيث المعنى أو الإعراب ، ولكنه على أية حال يكون وحدة مستقلة من حيث النغم الموسيقي ، أي أن النغم الموسيقي لا يتكرر في بيتين ، بل ينقطع عند نهاية البيت الأول ويبتدئ من جديد في أول البيت التالي ، وهكذا دواليك .

وفي نظري أن هذه الطريقة الجديدة ، التي لم أعلم أحدا سبقني إليها هي أصلح طريقة للشعر التمثيلي . ويطول بي الكلام إذا ذهبت أشرح بالتفصيل وجاهة هذا الرأي ، فلأترك ذلك لأفهام القراء أنفسهم ولتجربة من يعينهم الأمر من المشتغلين بالفن التمثيلي في أبنائنا العربى » .

على أن أحدا من الشعراء لم يستجب حينذاك لهذا الشكل الجديد ،
قطلت القصيدة الوجدانية ، باستثناء بعض أشكال تجريبية فى قصيدة
لهذا الشاعر أو ذاك ، تعتمد على الإطار التقليدى ذى الطابع المصرى ، أو
على نظام المقطوعة المتغيرة القوافى فى نسق معلوم .

ومن بين تلك الأشكال التجريبية - السابقة على دعوة باكتير - مقطوعة
طريقة الشكل شديدة الشبه بالشعر الحر ، ظهرت للمازنى فى كتابه حصاد
الهشيم (عام ١٩٢٤) ونشرت بعد ذلك فى الجزء الثالث من ديوانه ، وهى
أيضاً من الشعر المرسل ، وقد أسماها « أين أمك » محاوراً مع ابنى محمد ،
يقول فيها (١) :

لم أَكَلَمَهُ ، وَلَكِنْ نَظَرْتِى
سَاءَ لَتُسُهُ : أَيْنَ أُمِّكَ ؟
أَيْنَ أُمِّكَ ؟

وهو يهذى لى على عادتهِ
مُسَدُّ تَوَلَّتْ ، كُلَّ يَوْمٍ
كُلَّ يَوْمٍ !

فَانْتَنَى بِيَسْطَ مِنْ وَجْهِ الْغَضُونِ
وَلَعَمْرَى كَيْفَ ذَاكَ ؟
كَيْفَ ذَاكَ !

قَلْتُ ، لِمَا مَسَّحَتْ وَجْهَى يَدَاهُ :
أَتُورَى تَمَلِكُ حَيْلَهُ ؟
أَيَّ حَيْلَةٍ
قَالَ : مَا تَعْنَى بَذَا يَا ابْنَاهُ ؟
قَلْتُ : لَا شَيْءَ أَرَبْتُهُ !
وَلَتَمْتَسَهُ !

ويتصل بالتجديد فى شكل القصيدة وبينائها ما أشرنا إليه من «تصميم»
تقوم عليه بعض القصائد الطوال ذات المقاطع ، إذا تضمنت معنى كلياً تشترك
فى بيانه وتأكيد أبياتها ومقاطعها . ومع أن « الفكرة » هى التى تسيطر على
جو القصيدة العام ، فإن ما يسلكه الشاعر فى نظام المقطوعة من منهج
يفرض عليه أسلوب عرضها ويوجهه وجهة فنية خاصة تخضع لطبيعة ذلك
النظام . ومثال ذلك قصيدة طويلة سبق أن أشرنا إليها عند على محمود طه
أسماءها « ميلاد شاعر » ، بدأ بها ديوانه الأول « الملاح التائه » . وتقع
القصيدة فى ستة أقسام وخاتمة . يعرض الشاعر فى كل قسم منها صوراً
لفرحة الكون والطبيعة بذلك المخلوق السماوى الذى هبط لى الأرض
ليشبع فيها معانى الجمال والروح والفن . ويتألف كل قسم من عدد من
الآبيات يتراوح بين أربعة عشر بيتاً وتسعة عشر . ينتهى بقوله : فى ختام
الأقسام على التوالى « ان ما تشهدون ميلاد شاعر . ان هذا يا فجر ميلاد
شاعر . ان هذا الصباح ميلاد شاعر . ان هذا المساء ميلاد شاعر . ان هذا
يا ليل ميلاد شاعر . واجعلوا جنتى قصيدة شاعر » . ثم تنتهى الخاتمة
بقوله :

أيها الشاعر اعتمد قيثارك
واعزف الآن منشدا أشعارك
واجعل الحب والجمال شععارك
واندع ريتاً دعا الوجود وبارك
فزها وازدهى بميلاد شاعر !

ومع أن كل قسم من تلك الأقسام يصور فرحة مشهد من مشاهد الطبيعة أو وقت
من أوقاتها بمولد الشاعر ، فإن هذا التصميم « الذهنى » السابق على لحظة
الإبداع قد حال دون أن تنمو صورة هذه الفرحة على نحو عميق مركب ،
وفرض على الشاعر أن يكرر كثيراً مما جاء به ، من قسم إلى آخر ، بلا جديد
إلا فى اختلاف الصياغة وتعدد عناصر الطبيعة . ولا شك أن هذه الصور
جميعاً تعكس الموقف الوجدانى الجديد من الفن والطبيعة والفهم العصرى

للمشعر ومعجمه وأساليب تعبيره . لكنها تظل في النهاية معرضاً للقدر
البيانية في هذا المجال لا تُطَوَّر إحداها الأخرى أو تزيد عليها ، بل قد يُفْنَى
بعضها عن سابقه أو ناليه . ومن نماذج هذا التشابه والتكرار في الجو العام
وطبيعة الصورة والمعجم الشعري قوله ، مثلاً ، من المقطوعة الثانية :

٠٠ نسَقَّ الأرضَ زينةً وجلاها
قسَمات من وجهه الوخْشَامِ
رَبوة عند جدولٍ عند روض
عند غَيْضٍ ، وصخرة عند ماء
فَسَزها الفجر ما بدا وتجلي
وازدهى بالوجود أي ازدهاء
قال : لم تُبد لي الطبيعة يوماً
حين أقبلت ، مثل هذا الرواء

وقوله من المقطوعة الثالثة :

كان فجر ، وكان ثم صباح
فِيهِ للحسن غُدوة ورواح
بَكَرَت للرياض فِيهِ عذارى
تَزدهيَن صَبوة ومراح
حين لاحت لهن رَنٌّ هتاف
وعلت بالدعاء منهن راح
قلن : ما أجمل الصباح ، فما حلَّ
— على الأرض مثل هذا صباح !
فتَعَالوا بنا تغنى وتلهو
فهنا اللهو والغناء يتباح
وهنا جدول على صفحته
يرقص الظل والسنى الوضاح

ولعلنا نلاحظ اشتراك المقطوعتين في كثير من عناصر الصورة الشعرية اللفظية والمعنوية ، كحديث كل منهما عن القجر والجدول ومظاهر النور ، والروح الرومانسية العامة في المعجم الشعري .

ولا نستطيع أن نفرض مما تشهد به مقطوعات القصيدة من خصب الخيال وجمال المجاز والتجسيم وثراء المعجم الشعري ، لكننا قد نفتقد مع ذلك كله عمق الشعور وأصالة الصورة الشعرية الواحدة التي يستغرق الشاعر كل خطوطها وألوانها دون أن يخلط بينها وبين عناصر صور أخرى قد يضيق القارئ الناضج بما فيها من تكرار .

ومن النماذج الأخرى المعسوفة لهذا اللون من القصائد ذات التصميم الشكلي قصيدة أيليا « أبو ماضي » الطلاس ، فقد قسمها إلى مقطوعات تعرض بعض مجموعاتها لمشهد من مشاهد الشك الذي يراود فكر الشاعر ، والعجز الذي يحس به إزاء أسرار الكون والنفس والطبيعة . وتنتهي كل مقطوعة بتساؤل يجيب عنه الشاعر بقوله : « لست أدري » . وفي سبيل الوصول إلى هذه الخاتمة الملزمة يفيض الشاعر مقطوعته القصيرة التي لا تزيد على أربعة أبيات قصيرة من مجزوء الرمل ، بناء لغويا خاصا يقوده في نهاية البيت الرابع إلى تلك العبارة الملزمة . وقد تغريه طرافة العبارة فيقع في صنعة بادية التكلف ، كما في قوله ، مثلا ، في ختام المقطوعة التالية :

أتراني قبلما أصبحت إنسانا سويًا
كنتُ محوًا أو مُحالًا ، أم تراني كنت شيئًا
لهذا اللغز حلٌّ ؟ أم سيبقى أبدنيًا
لست أدري .. ولماذا لست أدري ؟

لست أدري !

وقوله في ختام مقطوعة أخرى :

يا كَتَّابَ الدهر قل لي : ألهُ قبْلُ وبعْدُ
أنا كالزورق فيه ، وهو بحر لا يحسّد
ليس لي قصد ، فهل للدهر في سيرِي قصد ؟

حبذا العلم ، ولكن .. كيف أدري ؟

لست أدري !

وفى ختام مقطوعة ثالثة .

إن في صدري يا بحر لأسرار عجايب
نزل السّتر عليها ، وأنا كنت الحجاب
ولذا أزداد بعدا ، كلما زدت اقترابا
وأراني كلما أوشكت أدري ...

لست أدري !

وبدافع من تحقيق هذا الشكل يلمّ الشاعر بفكرته الماما سريعا ثم ينتقل الى فكرة أخرى قد لا ترتبط بها ، إلا بهذا الخيط المشترك من الشك ، وقد تكمل جانبها من جوانبها لكنه يظل منفصلا انفصالا واضحا عن سسائر الجوانب . ففى حديثه عن البحر - وهو أكثر أجزاء القصيدة توفيقا - ينتقل الشاعر من خاطرة الى أخرى مما يوحي به البحر ، لكنه لا يتلبث عند فكرة بعينها ليفضّل القول فيها على نحو فني يُحيل الفكرة إلى إحساس ويصوغ الخاطرة في صور شعرية . فبينما يتحدث في مقطوعة عما يزعمه الناس من صلة الإنسان القديمة بالبحر . نراه يقفز فيتساءل عن عُمر البحر وصلته بالأنهار والأمواج . ثم يرثى له - وهو الجبار - في أسره الذي يشبه أسره هو . ثم يعرض لفكرة تحوّل الحياة وتداخل عناصرها ، والحرب الدائرة في أعماق البحر بين القوى والضعيف ، وذكريات المحبين وأمجاد المحاربين على شطآنه - وغير ذلك من المعاني . خاتما كل تساؤل بتلك العبارة التي تبتز الصورة وتقطع الصلة بين المقطوعة وما يليها : « لست أدري » .

وكان من نتيجة ذلك العرض الموجز الهندسي للفكرة أن جاءت عبارات الشاعر في أغلبها تقريرية نثرية ليس فيها من مقومات الصورة الشعرية ما نجده عند الشاعر نفسه في قصائده التي يطلق فيها موهبته على سجيته ولا يقيد بها بتلك القيود الشكلية الصارمة . ومن نماذج العبارات التقريرية النثرية قوله ، مثلا :

عجبا للناسك القانت وهو اللوذعى
هجر الناس ، وفيهم كل حسن مبدع
ومضى يبحث عنه فى المكان البلقع
أراى فى القفر ماء ام سرايا ؟

لست أدري

كم تُمارى ايها الناسك فى الحق الصريح
لو اراد الله الا تمسُق الشئ المليح
كان لاذ سواك ، سواك بلا قلب وروح
فالذى تفعل إثم .. قال لانى

لست أدري

ايها الهارب ، إن العار فى هذا الفرار
لا صلاح فى الذى تصنع ، حتى للقفار
أنت جاني ، أي جان ! قاتل فى غير ثار
أفيرضى الله عن هذا ويعفو ؟

لست أدري

ولسنا فى حاجة إلى بيان غلبة التعبير النثرى المباشر على هذه
المقطوعات بوجه عام . لكن حسبنا أن نشير الى قوله : « وهو اللوذعى »
المكان البلقع ، الشئ المليح ، إن العار فى هذا الفرار ، أنت جان .. أى
جان ، أفيرضى الله عن هذا ؟ »

ومن نماذجها أيضا قوله مخاطبا نفسه بين القبور :
انظري كيف تساوى الكل فى هذا المكان
وتلاشى فى بقايا العبد ربُّ الصولجان
والتقى العاشق والقالى فما يفترقان
أنهَذَا منتهى العدل ؟ فقالت

لست أدري !

وإذا لم يكن هذا منتهى العسدل فإن التعبير على أية حال « منتهى

النثر ! » *

ومع هذا التنقل من خاطرة إلى أخرى تكثر الأفكار الصغيرة التي يتوهم الشاعر أن فيها عمقا وشيئا شبيها بالفلسفة برغم ما فى بعضها من سذاجة بادية ، كقوله مثلا :

كَلَّ يوم لي شأن ، كل حين لى شعورُ
هل أنا اليوم أنا منذ ليال وشهور ؟
أم أنا عند غروب الشمس غيرى فى البكور ؟
كلما ساءلت نفسى ، جاوبتنى

لست أدري !

رُبَّ أمرٍ كنت ، لما كان عندى ، اتقيبه
رَبْتُ ، لما غاب عني وتوارى ، اشتفيه
ما الذى حَبَّبَه عنى عنى وما يَحْضِنِيه ؟
أنا الشخص الذى أعرض عنه ؟

لست أدري !

رُبَّ شخص عشت معه زَمَنًا ألهم وأمزح
أو مكان مرَّ دهر، وهو لى مسرى ومعرح ،
لاح لى فى البعد أجلى منه فى القربى وأوضح
كيف يبقى رسم شيء قد توارى ؟

لست أدري !

رُبَّ قبح عند زيد هو حُسن عند بكرٍ
فهما ضدان فيه ، وهو وهم عند عمرو
فمن الصادق فيما يدَّعيه ؟ ليت شعرى !
ولماذا ليس للحسن قياس ؟

لست أدري !

على أننا نصادف بعض لمحات شعرية وفكرية طيبة فى حديثه عن البحر والدير ، كقوله :

قليل أدري الناس بالأسرار سُكَّان الصوامع
قلت : إن صبح الذى قالوا ، فإن السرَّ شائع !

عجبا ! كيف ترى الشمس عيسون في براقع
والتي لم تقترقع لا تراها ؟ ؟

لست أدري

إنَّكَ العزلة نسسكا ونَقَى فالذئب راهباً .
وعرين الليث دير ، حُبْسُهُ فرض وواجب
ليت شعري ، أَيْمِيت النسك أم يُحْيِي المواهب ؟
كيف يمحو النسك لثما ، وهو إثم ؟ ؟

لست أدري

وإن أفسد المقطوعة الثانية قوله النثرى « حبه فرض وواجب » !
ومنها قوله :

لئننى يا بحر ، بحر شاطئاه شاطئاك :
الغد الجهول والأمس اللذان اكتنفاك
وكلنا قطرة ، يا بحر ، فى هذا وذاكا
لا تَصَلِّنى : ما غدُّ ، ما أمس ؟ لئننى

لست أدري !

وليس أدل على أثر النزعة الفكرية فى « فنية » القصيدة من أن كل
ما استشهدنا به من مقطوعاتها يخلو من أية صورة مجازية أو تشبيهية، إلا إذا
عددنا من ذلك قوله « يا كتاب الدهر قل لى .. أننا كالزورق فيه .. وكلنا
قطرة » وهى تعبيرات ابتذلها طول الاستعمال حتى فقدت دلالتها البيانية .

وليس اعتراضنا على النزعة الفكرية فى ذاتها ، فالفكر والتأمل ليسا
ببعيدين عن طبيعة الشعر ، وإنما نعترض على أن تظل الفكرة على سطح
الصورة الشعرية أو منعزلة عنها أو مهيمنة عليها ، ولا تمتزج بها حتى
تستحيل إلى إحساس عميق فى صيغة فنية موقفة . وقد دفعنا للى هذا
التفصيل ما يراه بعض الدارسين فى هذه القصيدة وما شاع عنها بين محبى
الشعر من أنها من عيون الشعر العربى الحديث ، وفى رأى أنها ليست من
خير نماذج ذلك الشعر ولا من أحسن ما نظم الشاعر .

(٢) المعجم الشعري

أما المعجم الشعري فإنه من عناصر الشعر الأولى التي تتأثر بالتطور الحضارى وإن لم يتخذ صورة تغير حاسم من مرحلة إلى أخرى . وقد رأينا كيف تميزت اللغة عند أصحاب حركة الإحياء - برغم تقليدهم الغالب - ففسرت إليها آثار من روح العصر الحديث فى الفاظها وبناء عباراتها وأساليبها .

ومنذ أن بدأ الشعراء يتجهون إلى التجربة الذاتية ويهتمون بتصوير المشاعر والانفعالات ويلتفتون إلى مشاهد الطبيعة ويربطون بينها وبين وجدانهم ، أخذت طائفة كبيرة من الألفاظ المحملة بالدلالات الشعرية والجمالية تنرد فى عباراتهم وصورهم ، ممتزجة أحيانا بالفاظ تقليدية ، وخالصة أحيانا لطبيعة التجربة الوجدانية الجديدة .

ومن بين هذه الألفاظ ما استحدثه هؤلاء الشعراء واتخذوا منه رموزا تقوم مقام الحقيقة ، مثل « القيثارة » وهى لفظة مستحدثة تربط بين الشعر والموسيقى والغناء . ومنها كلمات لغوية مألوفة أكثر هؤلاء الشعراء من استخدامها فى سياق نفسي وجمالى خاص حتى تميزت بوجود بىائى وفنى جديد ، مثل « المساء » . فقد تعددت دلالات هذه الكلمة فى الشعر الوجدانى وارتبطت بكثير من معانى الألوان والظلال والأضواء والشجي الرقيق والحزن العميق والفرحة الغامرة والحركة واللسكون ، حتى غدت كيانا نابضا بالحياة والعواطف والذكريات ، يتجاوز مدلول الكلمة اللغوى أو البىائى المألوف إلى مدى بعيد .

وقلّ أن نصادف « المساء » فى الشعر العربى القديم ، وإنما يتحدث الشعراء فى الأغلب عن الليل ، فيصفون طوله ونجومه ويصورون همومهم أو متعهم فيه ، متطلمين أحيانا إلى الصباح لينقذهم ممّا هم فيه من سهد طويل . أما المساء فإنه لحظة من اليوم لا « تقابل » النهار ، بل هى كالبرزخ

بينه وبين الليل • وهى لحظة تثير كامن الأشجان والأشواق الخفية فى النفوس المرهقة الحس ، وفيها تتعاقب الأضواء والظلال ويتوقد الشفق ويخبو وتعود الطيور إلى أعشاشها والرعاة إلى ديارهم ، ويودّع الوجدان المستوفز طرفا من اليوم ويتهيا لاستقبال طرف آخر • وكل ذلك يجعلها لحظة « وجدانية » مثيرة خصة يجد كل شاعر فيها من المعانى ما يمكن أن يكون رمزا لما تجيش به نفسه من عواطف أو نكريات أو أشواق • وتصبح الكلمة « محورا » لكثير من الصور القائمة على الفاظ يستدعيها هذا الوجود الجديد للمساء ، بعضها مادي ذو دلالة نفسية كالشفق والتسيم والأطيار والأزهار والصمت والضجة والسكون والحركة والظلام والنور ، وبعضها نفسي خالص كالأنشجان والأشواق والأحزان والأفراح • ومن نماذج هذا الوجود الذى تختلط فيه هذه المشاعر والألوان جميعا قول الشابى - وهو من أكثر شعراء الوجدان التفاتا الى تلك اللحظة من لحظات اليوم - من قصيدة بعنوان « المساء الحزين » (١) :

أظَلَّ الوجودَ المساءُ الحزينُ
وفى كَفِّهِ مِغْزَفٌ لا يبينُ
وفى ثَغْرِهِ يَسَمَاتُ الشُّجُونِ
وفى طَرْفِهِ حَسَرَاتُ السنينِ
وفى صدره لوعة لا تَقَرُّ
وفى قلبه صَعَقَاتُ المنونِ
وَقَبْلَهُ قُبْلًا صَامِتَاتُ
كما يلثمُ الموتُ وُدَّ الغصونِ
واقضى اليه بوحى النجومِ
وسِرَّ الظلامِ ولحن السكونِ
وأوحى اليه مزاميره
فغَنَّتْ بهما فى الظلامِ الحزونِ

وَعَلَّمَهُ مِرَخَاتِ الْقُلُوبِ
وَأَنهَلَهُ مِنْ سِلَافِ الشُّؤُونِ
فَأَغْفَى عَلَى صَدْرِهِ الْمَطْمَئِنِ
وَفِي رُوحِهِ حُلُمٌ مَسْكُونِ
قَوِيٌّ غُلُوبٌ كَسَحَرِ الْجَفُونِ
شَجِيٌّ لَعْنُوبٌ ، كَزَهْرِ حَزِينِ
ضَحُوكٌ وَقَدْ بَلَّلَتْهُ الدَّمْعُوعُ
طُرُوبٌ وَقَدْ ظَلَلَتْهُ الشُّجُونِ
أَظْلَمَ الْفُضَاءَ جَنَاحُ الْغُرُوبِ
فَأَلْقَى عَلَيْهِ جَمَالًا كَثِيبَ
وَالْبَسَهُ حِلَّةً مِنْ جِلَالِ
شَجِيٍّ قَوِيٍّ ، جَمِيلِ غُلُوبِ
فَنَامَتْ عَلَى الْعَشْبِ تِلْكَ الزُّهُورِ
لَمَرَأَى الْمَسَاءِ الْحَزِينِ الرَّهِيْبِ
وَأَبَتْ طَيِّبُورُ الْفُضَاءِ الْجَمِيلِ
لَأَرْكَارِهَا ، مِرْجَاتِ الْقُلُوبِ
وَقَدْ أَضْرَمَتْ بِأَغَارِيْبِهَا
خِيَالَ السَّمَاءِ الْفَسِيحِ الرَّحِيْبِ
وَوَلَّى رِعَاةَ السَّوَامِ إِلَى الْحَيِ
— يُزْجُوْنَهَا فِي صَمَاتِ الْغُرُوبِ
فَتَنَفَّسُوا حَيْنَنَا لِحِمْلَانِهَا
وَتَقَطَفَ زَهْرَ الْمَرْجِ الْخَصِيْبِ
وَهُمْ يَنْثَبِدُونَ أَهَازِيْجَهُمْ
بِصُورٍ يَهِيْجُ فُرُوحَ طُرُوبِ
وَيَسْتَمْتِعُونَ مِزَامِيْرَهُمْ
فَتَمْنَحُهُمْ كُلُّ لَحْنٍ عَجِيْبِ
تَطْيِرُ بِهِ نِصَمَاتُ الْغُرُوبِ
إِلَى الشَّفَقِ الْمُسْتَطِيرِ الْخُلُوبِ

ومهما يكن رأينا فى قلق بعض قوافى الشاعر وكثرة مرادفاته وغرابية بعض مشتقاته ، فإن الأبيات حافلة بتلك الألفاظ التى تدور حول المعنى الجديد للمساء وما يختلط فيه من مشاعر متباينة تراوح بين الأسى والفرح والسكون والحركة والظلام والنور .

ومن هذا القبيل قول الهمشرى فى قصيدة قصيرة له بعنوان « ليلية » .
صور من المساء فى القرية « (١) :

ولَّى النهار وأقبل الفسقُ
والصمت يجثم خلفه الأفقُ
والصمت ينثر فيه موكبه
هذا الضباب ، ويلح الشفق
والدوح مرتعش ، يخالسه
بين السحاب كوكب خفق
سه ! فالمساء هنا كمتشع
فى الدير ، جلل قلبه الفرق
والطير رنق للنعاس ، فلا
طيرٌ يرفّ به ولا ورق
أرعى الظلام عميق وحشيتَه
فوق الديار ، وأخلت الطرق !
هناك راج غاب منحدرًا
خلف السياج ، والمساء الخسق
ماذا بوادى الشرق ؟ كوكبة
غيماء فوق رؤاه تحترق ؟
لا . بل هناك قد حبا قمر
خلف السراوى الخضر ينبثق !

وقد نلاحظ بين القصصيتين فرقا في الشعور والتصوير . فالشاعبي يجمع كل أطراف الموقف الشعوري المركب إزاء المساء ويرسم صورته بكل ما في جوانبها ولحظاتها من مفارقات ومتناقضات مستخدما تلك الطائفة من الألفاظ ذات الدلالات الوجدانية غير المحددة ، على حين يعبر الهمشري عن شعور هو أميل إلى الحزن والتأمل والصمت ، ويختار من الألفاظ ما يعبر عن تلك اللحظات الحافلة بهذا الشعور . لذلك تكثر في مقطوعته الألفاظ الدالة على السكون العميق والصمت الموحى والظلال والألوان الكابية، حتى إذا أراد أن يعبر عن لحظة جديدة في المشهد بلنبشاق القمر وكأنه « كوكبة تحترق » وصف الكوكبة بأنها غيماء ، إذ ما يزال الشاعر برغم النور الجديد يعيش في ذلك الصمت الممتد والسكون الحزين .

ويتخذ الخريف بين الفصول وضع المساء بين ساعات اليوم ، فيغدو رمزا لكثير من المشاعر المتناقضة المتراوحة بين الأسى الشفيف،والحنين إلى المجهول،والشعور بالفناء ، والإحساس بالألوان في تحولها بين الصيف والشتاء ، والأنسام في انتقالها بين الحر والبرد . وقلَّ أن نلتقى بالخريف في الشعر العربي القديم ، كما نلتقى بالشتاء والربيع والصيف ، فهذه الفصول الثلاثة متميزة واضحة المعالم ، متقابلة تقابل الليل والنهار ، على حين يقف الخريف مَعْبَرًا بين الصيف والشتاء، لا يلتفت إليه إلا أصحاب الوجدان الذي يعي ما تحمل هذه التحولات من دلالات ورموز . ولسنا بذلك نرمي شعراءنا القدماء بفغلة الوجدان أو ضعف الإحساس ، فإن الخلاف ينبع في المقام الأول من الاتجاه الشعري الغالب عندهم وما يسيطر عليه من « موضوعية » تميل إلى « الأنماط » البائية التي تختفى وراءها الذات ، كما ذكرنا من قبل ، على حين يطلق الشاعر الوجداني لعواطفه وخياله العنان ويمزج بين إحساسه ومشاهد الطبيعة والحياة من حوله ، فيرى فيها ما قد لا يراه الشاعر الموضوعي ، أو ما قد يراه ويعزف عن تصويره لما في ذلك من ذاتية مسرفة .

وقد تحدثنا من قبل عن إحساس الشاعر الوجداني بما يربطه بعالم

الروح من أسباب . وعن تطلعه إلى حياة يخلص فيها من قيود الطين ويعلو إلى مسابح النور . لذا يؤلف النور ومشتقاته ومرادفاته وما يتصل بمعانيه من الألفاظ محورا هاما تدور حوله كثير من قصائد هؤلاء الشعراء وصورهم . وهم يؤثرون من تلك المشتقات والمرادفات ما كان بعيدا عن الدلالات المادية المحدودة . قادرا على الإحياء بمعان روحية ونفسية عديدة ، كالشعاع والسنى واللآلئ والألق وغير ذلك من الألفاظ . ونجد مثلا لذلك في مقاطع من قصيدة على محمود طه عن ميلاد الشاعر . وقد أشرنا إليها من قبل في معرض الحديث عن « تصميم القصيدة » ، وفيها يقول متحدثا عن الشاعر :

هبط الأرض كالشعاع السنى
بعضا سـاحر وقلب نبي
لمحة من اشـمة الروح حلّت
فى تجاليد هـيكل بشري
وسبا الكائنات نور محيا
ضياحك البشر عن فؤاد رخي
وعلى ثنوره يضيء ابتسام
رف نورا بارجوان ندي

حين ولى النجى وأقبل فجر
وأضح النور مشرق اللآلئ
نسق الأرض زينة وجلاها
قسمات من وجهه الوضياء
... لا ولم يشر مله عينى وأدنى
مثل هذا السنى وهذا الغناء

وهنا جدول على صفحتيه
يرقص الظل والسنى والوضياح
وفراش له من السـزهر ألوان
— ومن ريق الشعاع جناح

وهنا رهوة قللا فيهبها
خضرة العشب والندى اللماح
مثل هذا الصباح لم بلد الشرق
— ولم تنجب الشمس الوضاح
وباحنائه يرف دماء
من سنى الشمس خافق لم يقر
وكان الوجود بحر من النور
— على أفقه اللاتك تسرى

هذه ليلة يشد فيها الحسن
— ويهفو بها الضياء اختيالا
وإذا النهر شاطئاً ونميراً ،
يتبارى أشعة وظلالا
فاحس الفسزاد يخفق منبه
ورأى النور جافلا حيث جالا

وتجلى الصدى المبيب الساهر
فى محيط من الأشعة غامر
— مأوه نوب خمر وسسنا شمس
— ورثا ورد والحبان طائر
— وضموا هضبة تطل عليه
ذات صفر منور العشب عاطر

وسسنى مشرق يهوى الدجونا
سرمدي الشعاع يمحو المنونا
رائق النور ليس يهوى العيسونا

فالنور فى هذه الأبيات لفظة محورية تدور حولها عبارات الشاعر
وصوره وتتفرع عنها طائفة من الالفاظ تعبر عن معانى النور ومظاهره على
نحو لا يتصل بوجود مادى محدد وإنما يوحى بمعان نفسية ووجدانية

كثيرة . كالسنى والشعاع واللالاء واللماح والوضاح . وترد هذه الألفاظ أحيانا فى بناء لغوى يزيد من قدرتها على الإحياء بمعانى البهجة ومجالى الجمال من مثل « بحر من النور ، يتيارى أشعة وظلالا ، ريق الشعاع ، مشرق اللالاء ، واضح النور ، محيط من الأشعة غامر ، منور العشب ، سرمدى الشعاع ، رائق النور » .

على أن ذلك لا يعنى أن على محمود طه كان شاعر الفاظ وأنه « وقّع فريسة الكلمات ، فقد استولت عليه بتموجاتها المختلفة وما ترسله من إشعاعات ، وشعر كان هذه مهمته ، فما عليه إلا أن يطلق هذه الكلمات فى تجربة تسمى قصيدة فإذا هى كالشباك السحرية تصيد له المجيبين من كل مكان » (١) . فالحق أن على محمود طه فى أغلب قصائد ديوانيه الأولين « الملاح الثائه » و « ليالى الملاح الثائه » لا يسرف هذا الإسراف فى استخدام الألفاظ الرومانسية ولا يضعها فى غير مواضعها من الجملة الشعرية التى تتأزر فيها عناصر الصورة الشعرية المختلفة من الفاظ ومجاز وتشبيه ومقابلة ومماثلة وإيقاع . وفى شعره نفحة شجية كتلك التى نجد لها فى أشعار القدماء من نوى الميول الوجدانية والنزعة الموسيقية - لذلك يبدو غريبا أن يقول عنه الدكتور شوقى خفيف أن موهبته الشعرية « لم تتغذ تغذية كاملة بأصول الشعر العربى » . وإن قراءاته فى هذا الشعر لم تكن تتجاوز حافضا وشوقى ومطران ، إلا فى القليل النادر ، فقد كان يقرأ أحيانا فى البهقرى وغيره من شعراء العصر العباسى ، فإن هذا التوازن الواضح فى أغلب شعره بين روح التراث ومقتضيات الحداثة ، وما نجده فى أسلوبه من رصانة ، وفى عبارته من سلامة ، لا يمكن أن يتحقق لشاعر على هذا القدر الضئيل من المعرفة بالشعر القديم . ولعل الذى أوحى بهذا الرأى فى شعره عند بعض الدارسين ما راوه فى بعض قصائده ، كتلك القصيدة التى أوردناها له - من الفاظ يعينها تتردد فى القصيدة على نحو واضح دون أن تربط بتجربة خاصة . لكن أغلب شعره ليس من هذا الطراز ، وهو لا « يقتنص الكلمات الشعرية

(١) الدكتور شوقى خفيف - الألب العربى المعاصر فى مصر ص ١٢٧ .

فى القصيدة التى يصنعها ، فإذا هى كعقد من الجواهر تتالق فيه حياته ٠٠٠
وربما سمع عن شعراء الرمزية أنهم يعنون عناية شديدة بموسيقاهم فاستقر
ذلك فى نفسه وصدر عنه فى شعره ٠٠ ولكنه لم يستطع أن ينظم قصيدة
رمزية ، فقد كانت ثقافته المحدودة لا تتيح له فهم هذا المذهب ومجاراة أصحابه
فى شعرهم المجنح الغامض « - حقا إنه لم ينظم شعرا رمزيا بالمعنى الصحيح
للمرمزية ، وهو ليس من أكثر شعرائنا الوجدانيين اقترابا من هذا المذهب ،
كالهمشري ومحمود حسن إسماعيل مثلا ، لكنه يستخدم الفاظه ويبنى عبارته
بوعي لغوي وفني وموسيقيّ ظاهر ، معبرا عن تجربة وجدانية عميقة بالفقد
والشوق الغائم والحنين الرومانسى إلى الماضى المطلق والمستقبل المجهول ،
وحسبنا أن نقرأ له أبياتا من « الأمسية الحزينة » (١) لنلمس فيها هذه
المزاوجة الناجحة بين القديم والجديد ، والاستخدام الموفق للالفاظ فى
عبارات وصور شعرية مركبة تتألف منها موسيقى ليست مقصودة لذاتها ،
بل هى صدئ لطبيعة التجربة وإحساس الشاعر . وقد قدم الشاعر للقصيدة
يقوله « هنالك بين الأمواج الزرقاء يمتد برزخ من الرمال بين شاطئ البحر
الأبيض وبحيرة المنزلة حيث تشرف أكواخ « أشتوم الجميل » من بوغازها
الصامت على آثار قلعة متهدمة ، جلسنا عليها أيام صبانا نمرح فى أمسية
هادئة بين رمال وصخور وأمواج . زرنا هذه البقعة ذات مساء قريب فى
جو عاصف فهاجت بنا ما هاجت من أحلام والام » :

جَدَدَتِ ذَاهِبَ أَحْلَامِي وَلَيْسَ لَاتِي
فَهَلْ لَدَيْكَ حَدِيثٌ عَنْ صِبَابَاتِي !
يَا كَهْبَةَ خَيَالَاتِي وَصُومَةٍ
رَتَلْتُ فِي ظِلِّهَا لِلْحُسْنِ آيَاتِي
لِلْحَبِّ أَوَّلُ أَشْعَارٍ هَتَقْتُ بِهَا
وَالْجَمَالَ بِهَا أَوَّلَى رَسَائِلَاتِي

عليك ، وادي أحلامي ، وقفت أرى
طيف الحوادث تمضي بعد مأساة
أرى إلى حنجات الصخر منفردا
أبكي لأمسسية مَرّت ، وليلات
قد غيّرتنا الليالي بعدها سيرا
وخلفتنا العوادي بعض أشقات
تلقت القلب في ليلاء باردة
بيكي ليالك الفُرّ المضيينات
ونكريات من الماضي ، يطالعها
بين الحقول وشطان البحيرات
يا للبحيرة ! من يرتاد شاطئها
ومن يُيسرّ لى الوادي مناجاتي !
ومن يعيد لنا أطراف ليلتها
وما غنمنا عليها من أويقات ؟
وخلوة في جفافها وقد عبثت
يد الصبا بحواشيها الموشاة
يضمنّا باسق في الشبط منفرد
ضمّ الشقيتين في علباء جناتى
وللقلوب أحاديث يجاوبها
تنأوح الطير في ظل الخميلات
مرت خيالات ماضيها ، وما تركت
سوى وجوم ليايلها الحزينات
ومن تلّهف أحنائى وثارتها
يا للجوانح من وجدى وثاراتى !
يا صرخة القلب، هل اسمعتك صدى ؟
من ذا يردّ الصدى في جوف مومة !
جوبى مفاوز أيامى ، فقد صفرت
من نبع ماء ومن اطلال واحات

قضى ، على ظمأ ، قلبى بها وقضى
 وضلت العين فيها إثر غاياتى
 يا من قتلت شبابى فى يقاعته
 ورحلت تسخر من دمعى وإناتى
 حرمت أيامى الأولى مفارجهـا
 فما نعتُ بأوطارى ولذاتى
 فدعُ فؤادى مصزونا يرفُ على
 ماضى ليالىي ، وأنعم أنت بالأتى
 دعنى على صخرة الماضى ، لعل بها
 من الصبابة والتحنان منجاتى ا

ويستخدم عمر أبو ريشة الألفاظ بهذا الأسلوب فيبثها فى صوره على نحو لا تتابع فيه ل مجرد مايقاعها أو دلالاتها المتقاربة ، وقد يبنى القصيدة على لفظ محورى كذلك لكنه لا يستدعى نظيره من الألفاظ ، بل ما يتصل به من المعانى والصور والأخيلة . وله قصيدة رمزية الموضوع أسماها « النسر » ، يرمز فيها بالنسر - فى شيخوخته - إلى العزة الذاتية التى تأبى أن تقضى فى مهاوى الحضيض، فتنهض من شيخوختها نهضة أخيرة تحلّق فى سمواتها القديمة ثم تهوى على ملاعبها الأولى فوق القمم بدل أن تموت فى وهدة السفوح . والقصيدة تتضمن طرفين متناقضين : ضعف البدن ، وعزة الهمة ، فكان طبيعيا أن يستدعى كل طرف ما يتصل به من أخيلة وصور . لكن التداعى هنا ليس تداعى ألفاظ بل تداعى معان يجلب بعضها بعضا ويرتبط بعضها ببعض . فالسفر يرتبط بالجراح والكبرياء الدامية وبغاث الطير ، على حين تستدعى القمة صور الأفاق الرحبة والنجوم العالية والأجنحة الخفاقة . وما دامت الصورة مركبة على هذا النحو من جانبيين متقابلين ، فلا بد أن يجسم الشاعر كلا من هذين الجانبين حتى تكون المقابلة قادرة على إبراز تلك الانطلاقة الأخيرة للنسر بعد أن أدرك ما بين ماضيه وحاضره من خلاف رهيب . وفى القصيدة ما شهدناه عند على محمود طه من مزوجة

ناجحة بين إيقاع الشعر القديم وطرافة المعجم الشعرى وحدائث العصور
والمجاز (١) :

أَصْبَحَ السَّفْحُ مَلْعَبًا لِلنُّصُورِ
فَاغْضِبِي يَا نَذْرَى الْجِبَالِ وَثُورِي
إِنَّ لِلْجِرْحِ صَبِيحَةً ، فَاغْضِبِيهَا
فِي سَمَاعِ الثُّنَى فَمَحِيحَ سَمْعِي
وَاطْرَحِي الْكِبْرِيَاءَ شِلْوًا مُدْمِي
تَحْتَ أَقْدَامِ دَهْرِكَ الْمُسْكِرِ !
لِمَلِي يَا نَذْرَى الْجِبَالِ بِقَايَا النُّسْرِ
— وَارْمِي بِهَا صُدُورَ الْعُصُورِ
إِنَّهُ لَمْ يَمُدَّ يَكْمَلُ جَفْنَ النُّجْمِ
— تَبْهِيًا بِرَيْشِهِ الْمُنْثُورِ !
هَجَرَ الْوَكْرَ ذَاهِلًا وَعَلَى عَيْنِيهِ
— شَيْءٌ مِنَ السُّودَاعِ الْآخِرِ
تَارِكًا خَلْفَهُ مَوَاكِبَ سَحَرٍ
تَتَهَاوَى مِنْ أَفْقِهَا الْمَسْحُورِ
كَمْ أَكْبَتْ عَلَيْهِ ، وَهِيَ تُنْكَلِي
فَوْقَهُ قَبِيلَةُ الضُّحَى الْخَمْسُورِ (٢)
هَبَطَ السَّفْحُ ، طَاوِيًا مِنْ جَنَاحِيهِ
— عَلَى كُلِّ مَطْمَعٍ مَقْبُورِ
فَتَبَارَتْ عَصَائِبُ الطَّيْرِ مَا بَيْنَ
— شُرُودِ مَنْ الْأَذَى وَتَفْسُورِ
لَا تَطِيرِي ، جَوَابَةَ السَّفْحِ ! ، فَالنُّسْرِ
— إِذَا مَا خَبَرْتَهُ ، لَمْ تَطِيرِي !

(١) الأعمال الكاملة من ١٥٨ *

(٢) نلاحظ هنا فشل القافية ونيسو إيحائها عما للضمي من إيهاء ورمز *

نَسْلُ الوَهْنُ مَخْلِبِيهِ وَأَدْمَتْ
 مِنْكِيهِ عَرَاصِفُ الْمَقْسَدُورِ
 وَالْوَقَارُ الَّذِي يَشْبَعُ عَلَيْهِ
 قَضَلَةُ الْإِرْثِ مِنْ سَحِيقِ الدَّهْوَرِ !
 وَقَتَ النَّسْرِ جَائِمًا يَتَلَوَّى
 فَوْقَ شَيْلُوٍ عَلَى الرِّمَالِ نَثِيرِ
 وَعِجَافُ الْهَفَاثِ تَدْفَعُهُ بِالْمَخْلَبِ
 — الْغَضُ وَالْجَنَاحُ الْقَصِيرِ
 فَسَرَتْ فِيهِ رَعِشَةٌ مِنْ جَنُونِ الْكِثْرِ
 — وَاهْتَزَّ هِزَّةَ الْمَقَرَّرِ
 وَمَضَى سَاحِبًا عَلَى الْأَفْقِ الْأَغْبَرِ
 — أَتَقْبَاضُ هَيْكَلٍ مَخْشُورِ
 وَلِذَا مَا أَتَى الْفَيَاحِبِ وَاجْتَاَزَ
 — مَدَى الظَّنِّ مِنْ ضَمِيرِ الْأَثِيرِ
 جَلَجَلَتْ مِنْهُ زَعْفَةٌ نَشَّتْ الْأَفَائِ
 — حَرَّتْ مِنْ وَجْهِهَا الْمُسْتَطِيرِ
 وَهَوَى جِثَّةً عَلَى الذَّرْوَةِ الشَّمَاءِ
 — فِي حَفْنٍ وَكِرِهٍ الْمَهْجُورِ
 أَيُّهَا النَّسْرُ ، هَلْ أَعُودُ كَمَا عَدْتُ
 — أَمْ السَّفْحُ قَدْ أَمَاتَ شَعُورِي !

على أن من الشعراء من تفتته تلك الألفاظ في ذاتها فيسرف في استخدامها في حشد متتابع ، وكأنه يستعيز بها عن عناصر الصورة الشعرية الأخرى من مجاز وتشبيه ومقابلة وتركيب عبارة وغير ذلك . ولعل مما يغريه بهذا أن تلك الألفاظ ، بما لها من إحياء غامض ودلالات غير محدودة ، وبما بينها من تقارب في المعاني والظلال ، لا تستلزم سياقاً فنياً أو لغوياً خاصاً كذلك الذي تستلزمه الفاظ ذات معنى محدد تستمعي على الاندماج في سياق لا يناسب معناها أو مبنائها . وحسب الشاعر في هذا المجال

أن يبدأ بصيغة لغوية « بسيطة » كالإضافة مثلا ثم يمضى فيورد تلك الحشود اللفظية - على طريقة تداعى الألفاظ - معتمداً على إيقاع تلك الصيغة فى الربط بين ألفاظه التى لا يربطها فى الحقيقة إلا اشتراكها فى الإيحاء بجو نفسي أو جمالي من غبطة أو حزن أو مشاهد طبيعية • والشايبى من أكثر هؤلاء الشعراء استخداما لهذا الأسلوب وكان وجدانه القلق ومرضه وحياته القصيرة لم تتح له أن يطيل تأمل تجاربه ويتفنن فى رسم صورته فأثر هذه الألفاظ المواتية التى يمكن أن يختلط بعضها ببعض فى العبارة الشعرية فتعكس هذا القلق وذلك التحول السريع عنده بين اللحظات والمشاعر • ومن نماذج هذا الأسلوب قوله من قصيدة بعنوان « قلب الأم » (١) :

••• يصفى لصوتك فى الوجود ، ولا يرى إلا بهاك
يصفى لنفمك الجميلة فى خريف السساقية
فى رنة الزمار ، فى لغو الطيور الشادية
فى ضجة البحر المجلجل ، فى هدير العاصف
فى لجة الغابات ، فى صوت الرعود القاصف
فى نغمة الحمل الوديع ، وفى أناشيد الرعاة
بين المروج الخضراء والمفح المجلل بالنبات
فى أهة الشاكي ، وضوضاء الجموع الصاخبة
فى شهقة الباكي يؤججها نواح النادبة
فى كل أصوات الوجود • طرويبها وكثيبها
ورخيمها وعنيفها وبغيضها وحبيبها
ويراك فى صور الطبيعة حلوها ونميمها
وحزينها وبهجها وحقيرها وعظيمها
فى رقة الفجر الوديع وفى الليالى الحاملة
فى فتنة الشفق البديع وفى النجوم الباسمة
فى رقص أمواج البحيرة تحت أضواء النجوم

فى سحر أزهار الربيع ، وفى قهاويل الغيوم
فى لمعة البرق الخفوق ، وفى مُويّ الصاعقه
فى ذلة الوادى ، وفى كبر الجبال الشاهقه
فى مشهد الغاب الكثيب ، وفى الورود الذاويه
فى ظلمة الليل الحزين ، وفى الكهوف العاريه

فالشاعر قد اعتمد على صيغة الإضافة البسيطة المكررة فى اغلب
أبياته دون أن يخرج عنها إلا بزيادة صفة مفردة عليها من مثل قوله « لغو
الطيور الشادية • وضواء الجموع الصاخبة • لمعة البرق الخفوق • كبر
الجبال الشاهقة • مشهد الغاب الكثيب » .

وقد فصل بين بعض الأبيات فى أول المقطوعة وأبيات فى آخرها فعدل ،
الى حين ، عن صيغة الإضافة الى المقابلة اللفظية المتتابعة دون خوض فى
تفصيلات يمكن أن يوحى بها كل لفظ وكل مقابلة ، كقوله « طروبها وكثيبها •
رخيمها وعنيفها • بفيضها وحبيبها • حلوها وذميمها • حزينها وبهيجها •
حقيرها وعظيمها » . وليس بين الأبيات أية صلة يمكن أن تنمى الصورة
أو تركبها ، فكل الأبيات منفصلة يقوم كل بيت فيها بذاته ، إذا استثنينا هذا
الامتداد اليسير فى قوله :

فى نغمة الحمل الوميع ، وفى أناشيد الرعاة
بين المروج الخضمر والسفح المجلل بالنبيات

ولعلنا نلاحظ أن كل لفظ من تلك الألفاظ « الرومانسية » كان يمكن لو
وقف عنده الشاعر أن يكون محورا لصورة شعرية أكثر رحابة وعمقا واندخل
فى سياق عبارة شعرية متصلة .

وقد رأينا نمونجا من هذا الاتجاه ، فى مرحلة الريادة ، عند ميخائيل
نعيمة فى قصيدته « ابتهالات » ، ونصادف فى مرحلتنا هذه نماذج من هذا

القبيل، بعضها يتحدث عن « قلب الأم » حديث الشابي ، كالذي نجده في أبيات
يُكر الله الجر يرثي أخاه (١) :

ماذا أقول لقلب أمي الواله المتسوِّجِد ؟
ما أنفكَ طيفك نصب عينيها يروح ويغدو
وتكاد تسمع وشوشاته في الصدى المتردد
في هينمات الروض ، في صخب الرياح الشرِّد
في زغزغات الطير حول المنزل المستوحِد
في غمغمات الموج تحت الزورق المتساوِد
في مركب آتٍ ، وآخر للرحيل مزوِد

وقد تأثر الشاعر السوداني حسن عزت بهذه النزعة في أبيات له من
تصيدة بعنوان « لوحة الصوفي » يقول فيها (٢) :

وإذا شئتَ أن تراني ، تجنّني
في نطاق الندى وعطر الورد
في افتراق الثغور ، في هداة الفدران
— في غنة الكمان السعيد
في خروير الأمواج ، في هزة الأغصان
— في أنة الصرير العميد
في بكاء المحزون ، في أنة المجرور
— في زفرة الطيريد الشريد
في الأغاني السكرى بيدها الغاب
— فتفني على ظلال البرود

وليست هذه الأبيات التي سبقناها من شعر الشابي فريدة في ديوانه

(١) شعراء العصابة الأنطلمية ص ١٨٧ .

(٢) أحمد أبو سعد . الشعر والشعراء في السودان ص ٨٩ .

فإن كثيرا من قصائده يدور حول هذا المحور اللفظي ويستمض فيهما
بالألفاظ عن الصور . ومنها قوله فى قصيدته « الجنة الضائعة » :

... أَيْكَمَ كانت للحياة حلاوة الروض المطير
وطهارة الموج الجميل ، وسحر شاطئه المنير
ودعاة العصفور بين جداول الماء النмир
أَيْكَمَ لم نعرف من الدنيا سوى مروح السور
وتتبع النحل الأنثى وتطف تيجان الزهور
وتسلق الجبل المكمل بالصنوبر والصفور
وبناء اكواخ الطفولة تحت أعشاش الطيور
مسقوفة بالورد والأعشاب والورق النضير

• • •

ونظل نعت بالجليل من الوجود وبالحقير :
بالمائل الأعمى ، وبالمعتوه ، والشيخ الكبير
بالقطعة البيضاء ، بالشاة الوديمة ، بالحمير
بالعشب ، بالفن المنور ، بالسنانيل ، بالسفير
بالرمل ، بالصخر المحطم ، بالجدول ، بالفدير
واللهو والعبت البرىء الحلو مطمحنا الأخير

ونلاحظ فى هذه الأبيات أيضا ، استخدام الشاعر صيغة الإضافة مع
بعض الصفات « البسيطة » ، ثم هذا الحشد من الألفاظ المتتابة فى المقطوعة
الثانية . ولا أدري - وإن كان ذلك غير داخل فى دراستنا الفنية - هل
العبت بالمائل الأعمى والمعتوه والشيخ الكبير من « اللهو والعبت البرىء »
أو أن الشاعر انساق فى ذلك وراء سحر الألفاظ وإيقاعها ؟

وإغلب الصفات التى يكمل بها الشاعر صيغة الإضافة صفات تقليدية
تستدعيها الألفاظ ، من مثل قوله : v الروض المطير ، شاطئه المنير ، الورق

التضير ، الشيخ الكبير « . ولا يفتن الشاعر - لغتته بالإلفاظ - الى ما في قوله « مرح السرور » من ضعف وتكرار !

وقد سبقه ايليا أبو ماضي الى هذا الأسلوب في أبيات له يتحدث فيها عن الموضوع نفسه ويصور عبث الطفولة في رحاب الطبيعة ، وهو أسلوب نادر عند هذا الشاعر ، إذ يميل في أغلب شعره الى بناء عبارة شعرية لا يعتمد فيها على الصور اللفظية وحدها . بل يُشيع فيها شيئاً من الفكر ويحقق فيها توازناً بين الشكل والمضمون .

ومن هذه الأبيات قوله :

.. أو نصنع خيلاً من قصير
أو طيارات من ورق
ومدّى وسيفوا من خشير
ونجول ونركض في الطرق
أو نأتى بالفحم القاتم
ونصمّر فوق الأبواب
تئيننا في بصير غائم
أو ليثا يخطر في غاب
أو كلبا يعدو ، أو حملاً
يرعى ، أو نهرا أو هضبة
أو ديكا ينقر أو رجلاً
يمشى ، أو مهرا أو عريه
أو تجبل ماء وتراباً
وتشيد بيوتاً وقباباً
أو نجعل منه اتصافاً
أو نصنع حلوى وكباباً

ولعلنا نلاحظ ما في الأبيات من ثرية معرفة ومن تعداد سريع لتلك

الصور يعجز الشاعر بسببه عن بناء عبارته بناء محكما كالعهود في معظم شعره .

ومن هذا الأسلوب قول الشابي من قصيدته الطويلة « صلوات في هيكल الحب » :

عذبة أنت ، كالطفولة كالأحلام
كاللحن ، كالصباح الجديد
كالسماء الضحوك ، كالليلة القمر
— كالورد كابتسام الوليد
أنت دنيا من الأناشيد والأحلام
— والسحر والخيال المديد
أنت فوق الخيال والشعر والفن
وفوق الذهى وفوق الحدود
أنت قدسى ومعبدى وصباحى
ورببى ونشوتى وخلودى !

ونلاحظ هذه العاطفية المفرطة التى انتهت إليها الشاعر باعتماده على تلك الألفاظ المتتابعة فى سياقها ، المتفرقة فى دلالاتها ، مما لا يرسم صورة بقدر ما يفصح عن وجدان مبلبل ورؤية مضطربة .

وقد اشرنا من قبل فى حديثنا عن « تصميم » القصيدة إلى قصيدته « ارادة الحياة » ولاحظنا هذه الحشود من الألفاظ « الرومانسية » ، ومنها فى ختام تلك القصيدة قوله مشيراً إلى البذرة التى ظلت هامدة تحت التراب حتى بعثها دفء الربيع :

إليك الفضاء ، إليك الضسيام ، إليك الثرى الحالم المزدهر
إليك الجمسال الذى لا يببىد ، إليك الوجود الرحيب النضر

فميدى ، كما شئت ، فوق الحقول ، بخلل الثمار وغض الزهر
وناجى النسيم ، وناجى الغيوم ، وناجى النجوم ، وناجى القمر
ومن هذا القبيل أيضا قوله (١) :

أيها الحب ، أنت سر بلائى
وهمومى وروعى وعنائى
ونصولى وأدمعى وعذائى
وسقامى ولوعى وشقائى
أيها الحب ، أنت سر وجودى
وحياتى وعزى وإيائى
وشعاعى ما بين ديجور دهرى
واليفى وقرتى ورجائى
يا سلاف الفؤاد ، يا سم نفسى
فى حياتى ، يا شدتى ، يا رجائى !

ونحس ببعض الفرق بين هذه المقطوعات التى لا يضع الشاعر فيها
الألفاظ فى سياق ممتد ، ولا يبنى بها عبارات مركبة لا تقوم على التداعى
الحر للألفاظ وحده ، وأبيات له ينهج فيها هذا الأسلوب نفسه لكنه يفصل
أحيانا بين كلمات معجمه الرومانسى المسرف بشئ من الأوصاف والأحوال
والتشبيهات الموحية غير المفردة ، يقول فيها (٢) :

٠٠ فليمن كنت تنشدن ؟ فقالت :
للخبيام النفسجي الحزين
للخسباب المؤرد المتلاشي
كفيلات حالِم مفتسون

(١) أغاني الحياة ص ١٩ .

(٢) المصنوع نفسه ص ٢٤٦ .

للمساء المطَّلَّ ، للشفق الساجى
— لسحر الأسى وسحر السكون
للعبير الذى يرفرف فى الأفق
— ويفتئ مثل المنى فى سكون
للالغانى التى يرتدها الراعى
— يمزماره الصفير الأمين
للربيع الذى يؤجج فى الدنيا
— حياة الهوى وروح الحنين
ويوشئ الوجود بالسحر والأحلام
— والزهر والشذى واللحون
للحياة التى تفتئ هوالى
— على السهل والربى والحزون
للينابيع ، للعصافير ، للظل
— لهذا الثرى ، لتلك الغصون
للتسيم الذى يضمخ أحلامى
— بمطر الأقاح والليمون
للجمال الذى يفيض على الدنيا
— لأشواق قلبي المشحون
للزمان الذى يوتج أيامى
— بضوء المنى وظل الشجون
للشباب السكران ، للأمل المعبود
— لليساس للامى والمنون

قصيدة العبير هنا مركبة شيئاً ما « للعبير الذى يرفرف فى الأفق » ،
وكذلك صورة الربيع « الذى يؤجج فى الدنيا حياة الهوى وروح الحنين
ويوشئ الوجود بالسحر والأحلام » . والزمان « الذى يوشع أيامه بضوء
المنى وظل الشجون » .

ومع أن الشاعر يستخدم طائفة كبيرة من الألفاظ المعهودة ، هنا أيضا ، وبأسلوب الإضافة والوصف والترادف ، فإن بعض صفاته تشترك في إشاعة جوّ من الغموض والخدر والرمز ، كما في قوله « للضيء البنفسجي الحزين ، كخيالات حالم مفتون ، للعبير الذي يرغرف في الأفق ويفنى مثل المنى في سكون ، للنسيم الذي يضمخ أحلامى بعطر الأقاح والليمون » . أما حين تجيء الألفاظ محشودة مختلفة الإيحاء فإنها لا تثير لدينا إلا الإحساس بمجرد إيقاعها اللغوى : « للينابيع للعصافير ، للطلل ، لهذا الثرى ، لتلك الغصون ، للشباب السكران ، للآمل المعبود ، لليأس ، للأسى والمنون » .

ولعل الفرق بين استخدام الألفاظ المفردة والصيغ « البسيطة » ، واستخدامها في عبارات أكثر امتدادا وصور أكثر رحابة ، يزداد وضوحا إذا قارنا بين أبياتٍ للشاعر من قصيدة أسماها « إلى عازف أعمى » وقصيدة على محمود طه في موضوع مُشابه بعنوان « إلى موسيقية عمياء » . فالشابى يعيش دائما في مأساته الذاتية ولا يدعُ موضوعا دون أن يربط بينه وبين نفسه ، وهو لهذا لا يتمهل « ليعيش » مأساة هذا العازف بعقم ، بل نراه « يعدّد » مظاهر الجمال التى حُرِمَ منها ذلك الموسيقى ، على سَجَل ، وكأنه يريد أن يفرغ منها بأسرع ما يستطيع لينتهى إلى ختام القصيدة التى تدين الحياة وترثى لمصائر الأحياء :

هـيَّـوْنٌ على قلبك المعنَى
 طُن كُنْتُ لا تُبصر النجوم
 ولا ترى الغياب وهو يلفو
 وفوقه تخطى الفقوم
 ولا ترى الجدول المغنَى
 وحوله يرقص النسيم
 فكُلُّنا بئس ، جدير
 براقعة الخالق العظيم
 وكُلُّنا فى الحياة أعمى
 يمسوقه زعزع عقيم

وحوله تزعق النسايا
 كأنها جنة الجيم :
 يا صاح إن الحياة قفر
 مروع ، مأوه سراب
 لا يجتنى الطيرُف منه إلا
 عواطف الشوك والتراب
 وأسعد الناس فيه أعمى
 لا يبصر الهول والمصائب
 ولا يرى أنفاس البرايا
 تذوب في وقدة العذاب (١)

أما على محمود طه فإنه يتخذ من مأساة الموسيقى العمياء وسيلة لرسم
 صور مركبة لكل مظهر من مظاهر الجمال الذي لا تستطيع أن تراه، مازجاً
 ألفاظه الرومانسية في عبارات ممتدة ، حافلة بكثير من المجاز والتجسيم
 والتشبيه ، وبهذا لا يظل المعجم الشعري على سطح الصورة ، بل تصبح
 الألفاظ خيوطاً في نسيج متكامل من التعبير والتصوير ، وإن كنا نأخذ على
 الشاعرين - كليهما - هذه العاطفية المفرقة التي تتضح بها ألفاظهما
 وصورهما . يقول على محمود طه في بعض مقاطع قصيدته (٢) :

إذا ما طاف بالأرض	شعاع الكوكب الفضي
إذا ما أنتت الزئج	وجاش البرق بالومض
إذا ما فتح الفجر	عيون النرجس الغض
بكيتُ لزهرة تبكى	بدمع غير مُرقص
زواها الدهر ، لم تسعد	من الإشراق باللمح
على جفنين ظمآنين	للأنباء والصبح

(١) المصتر نقسه ص ١١٧ .

(٢) الأعمال الكاملة ص ٣٤٠ .

امهسة النصور : ما لليل قد لك في جُحج !
أخيه في خاطر الدنيا ووارٍ منك في جرحي !

أرى الأقدارَ يا حسناء مثوى جرحك الدامي
أريها موضع المسهم الذي سددته الرامي
أتلى مشرق الاصباح هذا الكوكب الظامي
دعيه يرشف الأنوار من ينبوعها السامي

وخلى أسمع الفجرِ تقبّل مغرب الشمسِ
ولا تبكي على يومك ، أو تأسي على الأمس
إليك الكون ، فاشتقي جمال الكون باللمس
خذى الأزهار في كفك ، فالأشواك في نفسي !

إذا ما اتبيل الليلُ وشاع الصمت في الوادي
خذى القيثار واستوحى شجون سحابه الغادي
وهزى النجم لأشفاقاً لنجوم غير وقاد
لعلّ اللحن يستهدي شعاع الرحمة الهادي

إذا ما سقسق العصفور في أعشاشه الفنّ
وشبق الروض بالأحسان ، من غصن إلى غصن
أنتك خواطري المبداحة الرفافة اللحن
تغنيك بأشعاري وترعى عالم الحسن

إذا ما ذابت الأنداء فوق الورق النضر
وصب العطش في الأكمام بأبريق من التبر
دعوت عرائس الأحلام من عالمها السحري
تذيب اللحن في جفنيك ، والأشجان في صدري !

ونلاحظ أن الصوت هو محور هذه المقطوعات ، بطبيعة موضوعها ،

لكن الشاعر لا يزعم أبياته بالألفاظ الدالة عليه أو الموحية به ولا يحشدها متتابعة دون سياق فنى أو نفسى ، بل تجيء منثورة ممتزجة بعناصر أخرى من مدركات البصر والشم وبصور مهوَّمة من صنع الخيال ، والحق أن الشاعر لا يبدأ قصيدته بالألفاظ ذات دلالة سمعية بل يقدم فى مطلعها صورة بصرية ثم يمزجها بأخرى سمعية وثالثة بصرية ذات تجسيم رقيق « إذا ما فتح الفجر عيون النرجس الغض » ، ثم يصل ذلك كله بشعوره فى ختام القصيدة محيلا الموسيقى العمياء إلى عنصر من عناصر الطبيعة : « بكيت لزهرة تبكى ، بدمع غير مرفض » *

ويعضى الشاعر فى هذا الأسلوب جامعا بين المشاهد البصرية والسمعية فى سائر المقطوعات ، غير مكثف بلفظ أو صيغة تشير إليها ، ويضيف إليها عنصرا شغف به بعض الشعراء الوجدانيين من ذوى الخيال البعيد أو النزعة الرومانسية ، هو العطر ، فيجسمه تجسيما جميلا فى قوله « وصب العطر فى الأكمام ابريق من القبر » *

والحق أن الألفاظ فى مثل هذا الشعر تصبح عنصرا من عناصر الصورة الشعرية لا يمكن أن يتناولها الدارس مفردة ، تناوَله للألفاظ فى النماذج التى سقناها من شعر الشبابى . ولا بد لدراستها دراسة تفصيلية بوضعها فى موضعها من الصورة الشعرية ، كما سيأتى *

ومن الشعراء من تشبَّ ألفاظهم وتتألف فى جو نفسى أو عاطفى متسق ونغم حزين هادئ ، وتتداخل فيها مدركات الحواس فيما يشبه الحلم ، حتى يقترب الشعر من مشارف الرمزية . ولعل محمود حسن إسماعيل ، والهمشئى فى بعض قصائده ، أبرز هؤلاء الشعراء فى هذا الاتجاه ، وأجسدهم على بناء العبارة اللقوية والخروج فيها على المألوف من الصلات اللفظية والمعنوية بين أجزائها . وهما - إلى هذا - من أشد الشعراء إحساسا بموسيقى الألفاظ وتألفها وقدرتها على إثارة الخيال إلى تلك الاتفاق المخلفة بضباب الحلم أو الوهم . وقد نجد فى بعض استخدامهما للألفاظ

وبنائهما للعبارة وتجسيمهما للمعاني والمشاعر بعض ما يثير القلق إذا قسناه بذلك الشعر الوجداني الواضح المعنى المنطقي المبني الذي يتوازن فيه القديم والجديد ، غير أننا إذا استقبلناه على أنه نمط من الشعر الوجداني يقترب غاية الاقتراب من الشعر « الرومانسي » رأينا فيه قدرا كبيرا من أصالة التعبير والتصوير إلى مدى أبعد على طريق التجديد .

وللمهمشري قصيدة طويلة اسمها « أحلام النارنجة الذابلة » يمكن أن تُعدَّ نموذجا كاملا لهذا اللون من الشعر الذي تمتزج فيه الحقيقة بالحلم وتتجاوز فيه العبارة حدود البيان العاطفي إلى آفاق الرمز والخيال البعيد . وقد عبر الوجدانيون كثيرا عن معاني التحسُّول والفناء واتخذ كثير منهم « الزهرة الذابلة » و « الفراشة المحتضرة » و « القيثارة المحطمة » و « الخريف » رموزا لتلك المعاني . أما المهمشري فقد اختار رمزا له صورة من البقاء الماديِّ الدائم بعد الموت ، وما يتصل به من لحظات الطبيعة ومشاهدها وأحيائها ، مما يجعله صالحا للتواصل بين الطبيعة والنفس على نحو أكثر امتدادا وتركيبا من ذلك التواصل العابر الذي تحققه تلك الرموز السابقة .

فشجرة النارنج قائمة في مكانها لعين الشاعر وخياله بعد أن جثَّت أوراقها ، وجفَّتْ أطيارها ، وهو ينظر إليها من مكانه - في شرفته - حيث اعتاد أن يستمتع بلحظات من الوجود الروحي والتأمل الصوفي ، فيحلم بتلك الأيام الخالية ، كما تحلم شجرة النارنج بها . وهكذا تتضمن القصيدة ماضيا مليئا بالذكريات الحلوة ، وحاضرا شجيا لم تَمُتْ فيه هذه الذكريات ، بل تحولت معاني المأساة والموت فيه إلى شجن رقيق ، كما تتضمن ، بين الماضي والحاضر ، حلما مزدوجا تعيش فيه الشجرة والشاعر ذكرياتهما المشتركة من جديد .

وليس في التضميد تلك الحدة العاطفية المألوفة عند الوجدانيين في هذا المجال ولا ذلك البكاء المرير المعهود في مواقف اللقد أو الذكرى ، وإنما

نصافد جوا رقيقاً يمتزج فيه النور بالظلال وتفقد فيه الأشياء حدودها الواضحة ومعالمها المعروفة حين ينظر إليها المرء وجفونه « نصف مغمضة » كما نظر إليها الشاعر في مجلسه من شرفته يستعرض أطراف الماضى • ولا عجب إذا اختلطت - فى هذه الرؤية الغائمة والخدر الرقيق - مدركات الحواس فامتزج العطر بالنور الوديع فأصبح عطرا قمريا ، أو أريجاً أبيض ، وامتزج اللحن بانسياب الينابيع وألق الخيال فأصبح « ينبوع لحن مفضض » • وفى هذا المجلس الحالم وتلك الرؤية الضبابية يخلّف الأشياء جوّ أسطوريّ يحلم بالربيع و « ركبته المسحور » وكأنه فتى جميل من فتيان الأساطير ، وتبدو ثمار النارج للخيال عرائس تحلم فى الندى ، وتلوح الشجرة الذابلة لعيني الشاعر وهما « نصف مغمضتين » وخيالها المهجور يبكى الربيع الزاهب فتتناهى إلى سمعه، فى خدر أحلام اليقظة، تاوهاؤها « وكأنها بيد الأسمى طننور » !

يقول الشاعر فى مقاطع من قصيدته الطويلة (١) :

كانت لنا عند السياج شجيرة
ألفَ الفناءَ بظلالها الزردور
حَلَفَ الربيع يزورها متخفياً
فيفيض منها فى الحديقة نور
حتى إذا حلّ الصباح ، تنفست
فيها الزهور وزقزق المصفر
وسرى إلى أرض الحديقة كلها
نبأ الربيع ، وركبته المسحور
كانت لنا •• يا ليتها دامت لنا !
أو دام يهتف فوقها الزردور !

قد كنت أجلس صَوْبَهَا في شرفتي
أو كنت أجلس تحتها في ظِلَّتِي
أو كنت أرقب في الضحى زُرُورَهَا
متلهلا ، يفتى نوافسُ غرَفَتِي
ملوِّزًا ينقرّ في الزجاج ، وتارة
يسمو يُزْزِر في وكار سسقيفتي
فإذا رآني طار في المغسودة
بيضاء ، واستوفى غصون شجيرتي
كانت لنا .. يا ليتها دامت لنا !
أو دام يهتف فوقها الزرُور !

هيهات ! لن أنسى بظلك مجلسي
وأنا أراعي الأفقَ نيمًا مغمضٍ
خنقت جفونني ذكرياتٍ حلوة
من عطرك القمري والنغم الوضي
فأنساب منك على كليل مشاعري
ينبوع لحنٍ في الخيال مغمض
وهفت عليك الروح من وادي الأمل
لتعب من خمير الأريج الأبيض

هيهات . لن أنسى ضحى سبتيمير
والنحل يفتى تَوْرِكَ المتسالي
ومساءً مارسَ كيف يهبط تلةٌ
شفقيةٌ ممدودةٌ الاخلال
نزل الحديقة تحت أرقام اللّدي
وضيفا عليك معطر الاندال
فهناك كم ذهبية سُققت بها
روحي ، فتاهت في مروج خيالي

وهنا تحركت الشجيرة فى اسى
وبكى الربيع خيالها المهجور
وتذكّرت عهد الصبا فتلاوت
وكانها بيد الاسى طنبور !
وتذكّرت ايام يرشف نورها
رقيق الضمى ويرزى الزنود
وعرائس النارج تحلم فى الندى
فيرف فيها طيفه المسحور
كانت لنا ، يا ليتها دامت لنا
او دام يهتف فوقها الزنود !

وتذكّرت عند السياج ازاهرا
صفراء رقت فى ظلال العوسج
زهر القطيفة كيف خان عهدها
نسي الهوى فى عطرها المتبلج !
وتذكّرت فى روضة لما سبأ
زرزورها منها ، ولم يتحرّج !
وهنا تمشى فى الشجيرة خلجة
وبكت حينئذ للشذى المتأرج

وتذكّرت شققا توشج جمره
خلل الغيوم على ربيّ الامال
وبدت قصوى الجردين كانها
قلع تُرفرف فى بحار خيال
وهنا تحركت الشجيرة فى اسى
وبكى الربيع خيالها المهجور
وتذكّرت عهد الصبا فتنهت
وكانها بيد الاسى طنبور

وتذكرت شجر النخيل ، وهذه
قد كان يقصدها صباح مساء
وتذكرت في اليوسفي يسامة
كانت تنسج الليلة القمراء

حلمت بأرضي في الخيال سحيقة
في ذلك الأفق القصي النائي
وهناك تحت « سما نجون » (١) سمائها
تاقت إلى أحلامها الزرقاء
خلدت إلى صمت هناك مخيم
تسجو عليه خوافق الأقياء
هي جنة الأشجار والأطلال والأعطار
ب والأنغام والأنداء

يتزاهر « البشنين » فوق شطوطها
ويغازل الدفلي زهر اللوتس
وعرائس النارج قاح عبيرها
بالنخل تحلم في السكون المشمس
وهناك زرزور يفرد دائمها
ويقص أحلام الزهور النمس
يروى لها أسطورة سحرية
مما يفوح به خيال النرجس !

نارنجتي ، والله منذ فارقتني
وأنا حليف كآبة خرساء
أصبحتُ بمدك في انقباض موحش
وكانني منه مساء شتاء !

(١) سما نجون : زوالة .

تتناثر الأعطال في آفاقها
روحى إليك وراء كل فضساء
وترف في دهليز كل أشعة
قراء ، أو ترنيمه بيضاء

قد كنت أرجو أن تكون نهايتي
في ظل هذا السور حيث أراك
ويكون آخر ما يختّر مسمعي
زرزورك الهتاف فوق ذراك
ويطوف في غيبوبتي فيفيني
فجرٌ قصير العمر من رّياك ..
والآن ، إذ عجل القضاء ، فإنما
سيقوم في الذكرى خيال شذاك !

كانت لنا عند السياج شجيرة
ألف الغناء بظلمها الزرور
كفك الربيع يزورها متخفياً
فيفيض منها في الحديقة نور
حتى إذا حل الصباح ، تنفست
فيهما الزهور وزقزق العصفور
وسرى إلى أرض الحديقة كلها
نبا الربيع ، وركب المسحور
كانت لنا .. يا ليتها دامت لنا !
أو دام يهتف فوقها الزرور !

وقد أثبتنا أغلب نص هذه القصيدة لأنها تمثل - كما ذكرنا - نموذجاً
نريداً للقصيدة الوجدانية حين تتحقق فيها عناصر « الرومانسية » الكاملة في
استخدام اللغة ورسم الصورة والاستغراق في الخيال العاطفي الحالم ،

وتتألف فيها مدركات الحواس فى غير تكس لترسم جو الحلم وما يكون فيه من اختلاط الألوان والأشكال • ومن الطبيعى أن نفتقد فى مثل هذا الشعر ما ألقناه من « توتر » وحدة إيقاع فى الشعر الوجدانى الذى يعبر تعبيراً مباشراً عن إحساس الشاعر ، حتى فى أجدر اللحظات بالانفعال القوى ، كحديث الشاعر عن حلمه بالموت على مقربة من الشجرة الذابلة •

وقد انتقى الشاعر عناصر حلمه وحلم النارنجة من واقع الريف الذى كان يعيش فيه بأسماء أزهاره وأطياره موثباً إياها بالألوان من الخيال ينتزعها من صورتها الواقعية إلى وجود ضبابى تمتزج فيه الألحان بالمطور، بالنور والألوان ، ونستطيع أن نلمس الفرق بين توتر الشعر الوجدانى المألوف ، وما فى هذه القصيدة من خدر الوهم وسلام الحلم ، إذا قارنا بين إشارة الشاعر فى هذه القصيدة إلى الموت ، وحلمه به فى أبيات من قصيدة له بعنوان « العودة » (١) ، يقول فيها :

••• فى أرض أحلامى ، ألقى طفولتى
ووسعدتني يوم من العمر آخر ؟
تعتقتُ فيك الليل ، والريح صرصر
وخضت إليك الموج ، والنهر ثائر
اتيت لألقى فى ظلالك راحبة
فيهذا قلبى ، وهو لهفان حائر
أموت قرير العين فيه ، منعماً
يُخسّرني نفع من المرج عاطر
ويلحقني هذا البنفسج ، ولتكن
مسارحَ حينئذ الرُبى والمخامر
وأخر ما أضفى إليه من الصدى
خبرك يلقى وهو فى الموت سائر !

ففى هذه الأبيات « رصانة » الشعر الوجدانى الذى يؤلف بين القديم والجديد ، وفيه المعجم التقليدى وبناء العبارة المتوازن فى الشطرين ، كما فى قوله « تعسفت فيك الليل والريح صرصر ، وخضت اليك الموج والنهر ثائر » وتذليلها بجمل تؤكد معناها ، كما فى قوله « ٠٠ ألقى طفولتى ، ويسعدنى يوم من العمر آخر ٠ فيهدأ قلبى ، وهو لهفان حائر ٠ فإذا جاء إلى التعبير عن حلمه بالموت نرى العبارة قد توترت وزادت رصانتها عما كانت عليه فى القصيدة السابقة ، يرغم أنه يستخدم الألفاظ نفسها أو ما يماثلها كالخدر والعطر والبنفسج والخيرير ٠ وحسبنا أن نقارن بين قوله هنا « أموت قرير العين فيك منقما » وقوله هناك « قد كنت أرجو أن تكون نهايتى ٠٠ فى ظل هذا السور حيث أراك » ، وقوله هنا « يخترقنى نفع من المرج عاطر » وقوله هناك « ويكون آخر ما يخدر مسمعى زرزورك الهتاف فوق ذراك » لنلمس الفرق بين التقرير والتأكيد الرصين فى عبارات هذه الأبيات الأخيرة ، والتمنى الهادئء الحالم فى عبارات القصيدة السابقة ٠ ولعل ذلك الفرق يزداد وضوحا لو تأملنا تعبيره هنا بصيغة الأمر « ولتكن مسارح عيني الرىى والخاضر » ٠

ويبدو شغف الشاعر بتلك المشاهد الوداعة وتعبيره عنها بالفساطه وعباراته التى تتداخل فيها مدركات الحواس وتوحى بالاستفراق فى الخيال والأحلام الناعمة ، فى غير القصيدة السابقة ، كقوله مثلا :

أنت كوخ ممشـوشـب فى رياة
مقـمر الصـبـحـة سرمدىّ الخيـال
نمست رويحي الكلية نشـوى
فيه ترعى فجر هذا الجمال

وقوله :

أنت عطر مجنح شـشـقى
قآوج الجرج فى مـمـود الدهول

قد سرى فى الخيال طيب شذاه
من زهور فى شاطئ مجهول
وقوله :

المساء المغيم الذهبى
والغناء المعطر الشففى
وخيال الأشجار ، يحلم فيها
- الأريج المجنح الليلي
والخسوف الفلسفى يغنى
فى سراء بها الغدير الخفى
صور قد رأيتها فى خيالى
وسباني جمالها القدسي !

* * *

ويقرب محمود حسن إسماعيل من طبيعة القصيدة الرومانسية التى تتألف فيها الألفاظ لترسم صوراً عاطفية غائمة ، فى قصيدة بديعة ، قد تبدو لأول وهلة منمّعة تحفل بالشكل والغاية ، كذلك القصائد التى أخذنا عليها من قبل عنايتها الزائدة بالشكل ، لكننا - إذا تدبّرنا بناءها وصورها - نرى فيها تماسكاً خفياً بين العبارات والصور يقوم على مجموعة من الألفاظ يستدعيها جو القصيدة ، فالشاعر يتحدث عن « غريقة » سابعة بفتنتها المقتولة على أكفان الموج ، وقد سمي قصيدته « العنقاء الشهيدة » (١) ، فكان طبيعياً أن يستدعى هذا « التصور » طائفة من الألفاظ بعضها يعبر عن معانى الطهر والعفة والشهادة ، وبعضها يتحدث عن الماء ، مهد المساة ، وأخرى ترحى بالغموض والأسرار موحية بجو قاجع لكنه خافٍ يشفّ من وراء ستار . وما دامت الصورة تتألف من هذه العناصر العديدة فإن الألفاظ تتداخل فيها ولا تزدحم فتصبح صوراً لفظية فى المحل الأول ، بل تظل مقوماً غالباً من مقومات الصورة لا تقصد لذاتها . وليس فى القصيدة حديث عن طبيعة الفاجعة ولا إلحاح على معان خلقية أو اجتماعية أو قدرية متصلة بها ، ولا وصف مادي مفصل للغريقة ، بل يكتفى الشاعر من ذلك بلمحات تتحول فيها السمة المادية إلى معنى نفسى مجسم للفاجعة ، وكان تلك الغريقة قد أصبحت عند الشاعر رمزاً لأسرار الحياة المستغلة يمتزج فيه « الحلم بألوههم »

(١) أغاني الكوخ

كما يعبر الشاعر فى إحدى مقطوعات القصيدة • لذلك يستحيل جسد المغريقة
منذ بداية القصيدة إلى وجود رمزى مطلق فيكون على سطح الماء لحنا بلا ناء
وموجة خافقة وأنشودة لجة وحلما غافيا وزيدا طافيا يسرى فى
مائج الغيب « مغلف المر كخبرة الصوفي » :

راحت بلا زورق	••	- تنساب فى الماء	••	كانها موجة !
فى صمتها تخفق	••	لحنا بلا ناء	••	الأنشودة اللجة
تقول : يا جانى	••	هزأت بالموت	••	وأنت لا تدبرى
فصنعت الحانى	••	فى سكرة الصمت	••	من عالم سحرى
أرثى بها عذراء	••	منهوية العمر	••	كالجلم الشافى
طافت بها الأنواء	••	فى كبج البحر	••	كالزبد الطافى !
تسرى إلى سيف	••	فى مائج الغيب	••	مغلف المر
كخبرة الصوفى	••	فى سورة القلب	••	نشوى بلا خمر
اكفأها الطهر	••	ونعشها النسم	••	وقبرها لا قبر
لو يعقل الزمر	••	كفنها الكم	••	ولفها فى العصر (١)
يا حسن ما بالك	••	مكبّل الراح	••	سهوان كالطيف
لم تُغنِ اسدالك	••	عن ستر وضاح	••	من جسمك العف !
خصلتك السود	••	منثورة الشعر	••	يلهو بها الموج
كانها خود	••	يندبن فى دعر	••	ما غيب اللج
ودارة بيضاء	••	لأحة الومض	••	رفّت على طهرك
كانها روعاء	••	من حلم فضى	••	ما زال فى فكر !
إخالها وحيا	••	من موطن الحور	••	جاء ليرثيك
قد صوّر الدنيا	••	طيفاً من النور	••	هفا ليفيدك
بالثّق يا ثوتى	••	فى حصى الحسن	••	واهدا بمجدافك
واصدح بمبهوت	••	من ناغم اللحن	••	يندى بزفائك
وانت يا تشمه	••	إن طُفّت فى الفجر	••	بالراقد الهانى

فطيرى لشمسه ٠٠ من شفة الزهر ٠٠ للمفريق الفانى
وسلسلى الابداء ٠٠ من اعين الورى ٠٠ دمع الاسى المر
وايكى على عذراء ٠٠ منبوذة القد ٠٠ فى صاحب القمر
ذاوية الرسم ٠٠ كالحلم الناعس ٠٠ فى خاطر الليل
تعج فى وهمى ٠٠ من جوها الهامس ٠٠ روائح الهول
لأنت فى فكرى ٠٠ يا فتنة القيثار ٠٠ طيف سبى الخياط
ينساب فى شعرى ٠٠ مستفلق الأسرار ٠٠ كهمة الساحر !

ولا تبدو الأشطار القصيرة وقوافيها قيودا على تلك الصور الآسية
المنسابة ، إذ هى فى الحقيقة أجزاء متصلة فى عبارة واحدة يتضمنها البيت
الكامل ، وكان القافية ليست وقفا فى نهاية الشطرة ، بل مجرد « سكتة »
يتصل بعدها الكلام بعضه ببعض ، كما نرى مثلا فى قوله :

راحت بلا زورق ٠٠ تنساب فى الماء ٠٠ كأنها موجه

فإن قوله « بلا زورق » يمكن أن يعد « اعتراضا » بين قوله « راحت »
وقوله « تنساب فى الماء » وكأننا نستطيع أن نقول « راحت تنساب فى الماء
بلا زورق كأنها موجه » . وكذلك نستطيع أن نعد قوله « لحنا بلا ماء » فى
البيت الثانى « اعتراضا » بين قوله « فى صمتها تخفق » وقوله « انشودة
الماء » وكان البيت فى الترتيب اللغوى المألوف يمكن أن يكون « فى صمتها
تخفق انشودة اللجنة لحنا بلا ماء » .

وتبدو بعض الأبيات متصلة السياق كأنها جملة واحدة مركبة لا يفصل
بين أجزائها إلا هذه السكتات ، كقوله « لأنت فى فكرى ، يا فتنة القيثار ،
طيف سبى خاطر » وقوله « ذاوية الرسم ، كالحلم الناعس ، فى خاطر
الليل » . كما تبدو الصورة ممتدة فى أكثر من بيت ، كقوله : « خصلاتك
السود منتورة الشعر يلهو بها الموج ، كأنها خود يندبن فى دعر ما غيب اللج »
وقوله « ودارة بيضاء لمحة الومض رفت على طهرك ، كأنها روعاء من حلم

فَيُضَى ما زال فى فكره « وقوله أيضا « وأنت يا نسمة ، إن طفت فى الفجر
بالراقد الهانى ، فطَيْرَى لثمة من شفة الزهر للمفرق الفانى » *

ويختار الشاعر من الألفاظ ما يحمل معانى الطهر والبراءة ويثير جوا
من الغموض والأسى ، عُرِفَتْ به كثير من عبارات الشاعر وصوره فى هذا
الديوان وغيره من أعماله الشعرية الأخرى • ولعل أبدع صوره الموحية
المجسمة فى هذه القصيدة تعبيره عن الخصالات السوداء فى البيتين
السابقين •

وليس فى القصيدة « معان » أو « أفكار » منفصلة عن ألفاظها المحملة
بتلك المشاعر ، الموحية بتلك الأجواء ، مما نجده فى بعض القصائد الوجدانية
التي تكون فيها الألفاظ لبنات فى بناء الجمل الشعرية ومعناها ، لا خيوطا
ملتحمة فى الصورة الشعرية •

ولعل خير نموذج لهذا الاتجاه « المعنوى » ، إن صح التعبير ، ما نراه
فى قصيدة ايليا « أبو ماضى » المعروفة « المساء » • فعناصر الطبيعة فيها
ليست مقصودة لذاتها ولا لما توحىه من خطرات نفسية ومشاعر وجدانية ،
بل هى فى أول القصيدة « تمهيد » للحديث عما يبدو من استغراق « سَلَمَى »
فى الفكر والأحلام و « بيانٌ » لتلك الحال النفسية وما تشفّت عنه من حزن
وحيرة • وحين يتحدث الشاعر فى المقطوعة الأولى عن السحب التي تركض
فى الفضاء ركض الخائفين ، وعن الشمس الصفراء ، والليل الساجى ،
فإنما يمس ذلك كله مسا سريعا لينتهى إلى خطاب سَلَمَى فيسألها بماذا تفكر
وتحلم • لذا يبدو الربط بين الوجود الخارجى والباطنى متعسفا لا يعبر عما
كان ينبغى أن يكون من صلة بين هذه المشاهد الطبيعية التي من شأنها أن تثير
الشجن والأحلام ، وأفكار سلمى وأحلامها • فقوله « لكننا عيناك باهتتان
فى الأفق البعيد » يوحي بأن هذا الوجود الحالم يتناقض مع تلك الألوان

التي ساقها من مشاهد الطبيعة ، يرغم أن تلك المشاهد من شأنها أن تبعث هذا الوجوم . وذلك في قوله (١) :

السحب تركض في الفضاء الرحب ركض الخائفين
والشمس تبتو خلفها صفراء عاصية الجبين (٢)
والبحر مساج صامت ، فيه خشوع الزاهدين
لكنما عينك باهتتان في الألق البعيد
سلمى .. بماذا تفكرين ؟
سلمى بماذا تحلمين

ثم نرى الحوار « المنطقي » الذي يختفي فيه دور الألفاظ وظلالها
ويأبىاءاتها لتبرز الفكرة الغالبة ، في ختام المقطوعة الثانية :

أرأيت أحلام الطفولة تختفي خلف النجوم ؟
أم ابصرت عينك أشباح الكهولة في النجوم ؟
أم خفيت أن يأتي الدجى الجاني ولا تأتي النجوم
أنا لا أرى ما تلمحين من المشاهد ، إنما
أظلالها في ناظريك
تنمُّ يا سلمى عليك !

فقوله « أنا لا أرى .. إنما أظلالها » تعبير منطقي تفقد فيه الألفاظ
الوجدانية ما رأينا لها من شأن عند الشعراء السابقين . لذا لا يجد الشاعر
حرجا في استخدام النجوم في المقطوعة الواحدة ، مرّةً لكى توحى بالبعد
والزوال ، وأخرى لكى تعبر عن النور والأمل ، وذلك في قوله :

أرأيت أحلام الطفولة تحتفي خلف النجوم

(١) الجداول ص ٥٦

(٢) سبق الرافعي الى هذا التعبير في بعض ما قدمنا من نماذج شعره -

وقوله :

أم خفت أن يأتي الدجى الجانى ولا تأتى النجوم

فالنجوم عند الشاعر هنا لا ترتبط بتلك الإحياءات الوجدانية المألوفة ، بل هى جزء من عبارة ذات معنى واضح يؤلف جانباً من فكرة متسلسلة الأجزاء فى القصيدة ، ولا بد إذن أن يتغير معناها من عبارة إلى أخرى بحسب السياق .

ويتابع الشاعر رسم الحال النفسية لسلمى وما جدَّ عليها من تغير ما بين الضحى والمساء ، فيصبح هذان الوقتان من أوقات النهار ، الحملان عند الوجدانيين بإحياءات شتى ، مجرد رمزين للزمن ، وإن وُفق الشاعر فى الربط بين جمال الفتاة وإشراق الضحى :

هذى الهواجس لم تكن مرسومة فى حقلتيك
فلقد رأيته فى الضحى ورأيته فى وجنتيك
لكن ، وجدتك فى المساء وضعت رأسك فى يديك
وجلست ، فى عينيك ألفاظ وفى النفس اكتئاب
مثل اكتئاب العاشقين
سلمى ٠٠ بماذا تفكرين ؟

وتظل عناصر الطبيعة عنده وسائل للإقناع المنطقى برغم ما يشيع فيها من إحساس ، كما فى قوله :

لا فرق عند الليل بين النهر والمستنقع
يُخفى ابتهامات الطروب كاسم المتوجع
إن الجمال يغيب ، مثل القبح ، تحت البرقع
لكن ، لماذا تجزعين على النهار ؟ وللجوى
احلامه ورغائبه
وسسماؤه وكواكبه

(٣) الصورة الشعرية

وكان لا بد ، وقد تجدد نظام القصيدة ومعجمها على النحو الذى رأيناه - أن تتغير طبيعة الصورة الشعرية ومقومات تكوينها . فالصورة فى الشعر هى « الشكل الفنى » الذى تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر فى سياق بياني خاص ليعبر عن جانب من جوانب التجوية الشعرية الكاملة فى القصيدة ، مستخدما طاقات اللغة وإمكاناتها فى الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والترانف والتضاد ، والمقابلة والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفنى . والألفاظ والعبارات هما مادة الشاعر الأولى التى يصوغ منها ذلك الشكل الفنى ، أو يرسم بها صورته الشعرية ، لذلك يتصل الحديث عن الصورة الشعرية ببناء العبارة وبعض ما سبق أن ذكرناه عن المعجم الشعرى ، وإن تناولت دراسة الصورة عناصر متكاملة غير مفردة .

ويلاحظ الدارس فى هذا المجال أن الشعر العربى - مهما يوغل فى التجديد - يظل مرتبطا على نحو ما ببعض المظاهر الفنية فى تراث الشعر العربى القديم . ومع أن الشعر الوجدانى فى هذه المرحلة قد تحقق له وضع عصرى متميز ، فإن كثيرا من سمات الشعر القديم ظلت تبدو فيه عند هذا الشاعر أو ذاك وفى قصيدة أو أخرى ، بصورة ملموسة أحيانا أو خفية فى أحيان أخرى . ذلك لأن الشعر العربى لم يمر بدورات متعساقبة من التطور - كما حدث مثلا للشعر الأوروبى منذ عصر النهضة - بل ظل كائنه خيط متصل على مر العصور قد تضعف قواه أو تزداد ، وقد تزهر ألوانه أو تشحب ، لكن طرفه الأخير يبقى مرتبطا ببدايته الأولى ، على تقيض الشعر الأوروبى الذى لا تكاد ترتبط مرحلة فيه إلا بتراث المرحلة السابقة .

لذا يلاحظ الدارس كثيرا من المفارقات فى الشعر العربى الحديث بين العصرية الغالبة ، وبعض السمات التقليدية التى ترجع إلى العصر العباسى أحيانا ، أو إلى العصر الأموى أو الجاهلى أحيانا أخرى .

ومع بُعد العهد بالشعر الجاهلى واختلاف ظروف النشأة بينه وبين الشعر فى العصور التى تلته ، فقد ظل له سلطان عجيب على الشعر العربى القديم والحديث ، حتى لنجد بعض آثاره باقية فى الشعر الحرّ ، آخر مراحل التطور فى الشعر العربى المعاصر . ولا بد لدارس الشعر العربى الحديث أن يتجاوز عن بعض الألفاظ والمبهمات والتشبيهات والمجازات التى تستدعيها هذه الصلة المستمرة بين طريقيّ القديم والجديد ، والتى يستخدمها الشاعر كأنها « ركائز » فى بناء العبارة وتحقيق الإيقاع وبخاصة فى بعض البحور الطويلة ، كالبيسيط والطويل ، إذا اطردت فيها القافية .

وقد كانت الإبل والمطايا والصحراء - مثلاً - مصدراً لكثير من التشبيهات والمجازات والصور فى الشعر الجاهلى ثم فى العصرين الأموى والعباسى ، على اختلاف فى الدرجة والأسلوب . وكان الظن أن تختفى هذه التعبيرات والصور من شعرنا الحديث بعد أن باعدت الحضارة بيننا وبين الإبل والمطايا والصحراء ، أو أضعفت شأنها على الأقل . ومع ذلك ما زلنا نجدها أحياناً فى ثنايا بعض صور شعرنا الحديث ، دون أن يفتن الشاعر إلى ما بينها وبين روح « الحداثة » الغالبة على شعره من مفارقة ، أو دون أن يجد فى ذلك حرجاً . ومن هذا القليل قول إيليا « أبو ماضى » من قصيدة عن « الفراشة المحتضرة » فى ديوانه « الضمائل » :

تُغْمِسِينَ عند مجارى الماء نائمةً
وللأزاهر والأعشاب مَعْدَاكِ
فكلما سمعتُ أذنك سَمَاقِيَّةً
حَفَّتْ لِلسَفْحِ من شوقٍ مطاياك

وقوله فى الديوان نفسه :

.. ودينى الذى اختارَ الغديرَ لنفسه
ويا حُصْنَ ما اختارَ الغديرُ ، وما أحلى !

تجىء إليه الطير عطشاً فترتوى
وإن وردته الإبل لم يَزَجِرَ الإبل

وقوله في ديوان « الجداول » :

وكان الليل قد أزمع ما أن يحدو مطاياهُ
فساد الصمت في الوادي كان الموت يقشاه

وقوله أيضاً في الديوان نفسه :

ما بنفسى خشية الموت ، ولا منه ارتهاى
أنا للأرض ، وإن طال عن الأرض اغترابى
غير أنى لم يزل ضرعى كُرى واحتلاب
لم أهب كل الذى عندى ، ولم يفرغ وطابى

ومنه قول على محمود طه فى « الملاح التائه » :

راث أسارى فى قيود ثقال
بين يديّ ذى مِرّة ييسمون
يسسوقهم فى قلوّات الليال
فى بطش جبارين لا يرحمون
إن ضجّ فى الأغلال منهم طليح
أخرسه الصوت الذى يرهف
وإن هوى للأرض منهم جريح
أنهضه فى قيده يرسف

وقوله مشيراً هذه المرة إلى الآرام - على سبيل المجاز - لا إلى الإبل :

وادی الهوى ولّتْ بِشاشُهُ دهره
وخلّتْ مغانیه من الآرام

وقوله أيضا ، مشيرا إلى النابغين المغبونين من الشعراء :
 يجوبون آفاق الحياة كأنهم
 رواحِلٌ يبدى شربتها العواصف
 طرائد فى صحراء ، لا ينبع واحة
 يرقى ، ولا دان من الظل وأرف

ومنه قول رشيد أيوب فى « أغانى الدرويش » :
 جلست بقرب شرباكى ارتد طيب ذكراهِ
 وأطسوى بيسك أحلام كبت فيها مطاياك

ومن هذه « الركائز » التقليدية التى يعتمد عليها هؤلاء الشعراء فى إقامة العبارة وبناء البيت طائفة من التشبيهات فقدت - لطول الاستعمال على مر المصور - طبيعة التشبيه وقدرته وأصبحت أقرب إلى التعبير المرسل الذى ينطوى على شيء من التأكيد . وكثيرا ما تُضعف هذه التشبيهات المواتية قدرة الشاعر على الابتكار أو رغبته فيه ، أو تصيب صوره وعباراته بالبتكرة بشيء من الاختلاط والاضطراب . وما زالت آفة « الصيغ الجاهزة » والأنماط التعبيرية الموروثة تجنى على مواهب شعرائنا المحدثين وتجعل بعض شعرهم خليطا غير متسق من القديم والجديد .

ومن تلك التشبيهات التقليدية التى يصوغها الشعراء فى عبارات مختلفة لكنها تظل فى جهرها واحدة لا تفنن ولا إبداع فيها ، قول محمود حسن إسماعيل ، برغم أنه من أحرص الشعراء على الأصالة :

أسرى ، ويسرى الشوق بين جوانحى
 كالنار فى الذواى من الأعشاب

وقوله مشيرا إلى « حاملة الجرة » فى ديوانه الأول « أغانى الكوخ » :
 إذا دهتها الريح ابصرتها
 حمامة تفزع من باشقى

وقوله في الديوان نفسه ، من قصيدة أتمناها « خواطر المساء في
القرية » :

ووجنة الشمس حين تبتدو
بشـاطيء الأفق في احتراقٍ
كانها كاعب تعاني
مرارة العشيق في الفراق

ومنه قول إبراهيم ناجي في ديوانه « ليالي القاهرة » :
كم أُغْتِيـبُ بالحنين كما غُتت
— على فرع غصنها الورقاء

وقول إيليا « أبو ماضي » في « الجداول » :
ولك الحقول وزهرها وأريجها
ونسيمها والبلبل المترنم
والماء حولك فضة رقراقة
والشمس فوقك عسجد ينضرم

وقوله :
والبحر كم ساءلته فتضاحكت
أمواجه من صوتي المقطع
فرجعت مرتعش الخواطر والمنى
كحمامة محمولة في زعزع

ومن هذه الأنماط تشبيهات ومجازات استحدثها هؤلاء الشعراء
ورمزوا بها إلى بعض المشاعر الوجدانية ، لكنهم أسرفوا في استعمالها
حتى أصبحت في حكم تلك التشبيهات القديمة . ومن أبرز تلك الرموز صورة
الزورق الذي تتقاذفه العواصف والأمواج في بحار بعيدة الشاطئ . ومنها
قول إبراهيم ناجي في ديوانه « وراء القمام » :

وإلام تدفعننا الحوادثُ في عُباب يلتطمُ
دفعت بمركبنا المقادير الخفيّة والقسم
خرجت وما تدري الغداة بأيّ صخر ترتطم

وقول ايليا « أبو ماضي » في « الجداول » مشيرا إلى الزمن :
أنا كالزورق فيه وهو بحر لا يحّد

وقوله :

معصوب المقلّة ، والدرب
وعـــــر وكثير الآفات
كسفين ليس لهـما رّب
تجرى في بحر الظلمات

ولا نريد بعرض هذه الأنماط أن ننفي صفة الحدائث والتجديد عن شعر هؤلاء الشعراء ، فقد ذكرنا أنهم قد استطاعوا أن يحققوا في شعرهم تميزا عصريا ملحوظا ، وإنما نريد أن نبين أن الدارس لصور هؤلاء الشعراء ينبغي أن يفتن إلى طبيعة هذه الأنماط ويعدّها ألوانا من القول المرسل أو العبارات المؤكدة حتى لا يختلط عليه الأمر في تحليل الجديد من المجاز والتشبيه في هذه الصور .

وهناك سمة نفسية أو وجدانية غالبية تتبع منها كثير من الظاهر الفنية في شعر هؤلاء الشعراء ، هي حدة إحساسهم ورغبتهم في إبراز هذا الإحساس الحاد بأقصى ما يمكن من البيان والتأكيد . ويتحقق هذا التأكيد ببناء العبارات الشعرية في الأبيات المتتالية على نمط لغويّ وبيانيّ واحد ، مع خلاف يسير . وربما تضمنت العبارات المتشابهة بعض المجاز أو الألفاظ الوجدانية الحديثة ، لكن منطلقها يظل هذا البناء اللغوي الذي يعتمد أحيانا على الاستفهام أو التعجب أو النفي مع نسق خاص للعبارة في أوضحاع أفعالها وأحوالها وصفاتها وإضافاتها وغير ذلك من عناصر بناء الجملة .

وتحدّ هذه الأنماط بدورها من قدرة الشاعر على ابتداع صور خيالية جديدة وإقامة علاقات مستحدثة بين الأشياء، وتجسيم للمعنويات وعناصر الطبيعة غير الحية ، وكان الشاعر يقنع ببراعته في « تركيب » تلك الأبنية المتشابهة المتتابعة . وقد يؤدي اعتماد الشاعر على صيغ الاستفهام والتعجب والتساؤل والنفي إلى علو الثبرة وصخب الإيقاع .

ومن نماذج هذا المنهج قول على محمود طه في ديوانه « الملاح الثاقب »:

وأصخت للنسمات وهي هوازج
فسمعت قصف العاصف المجنون
يا صبح ، ما للشمس غير مضبئة !
يا ليل ، ما للنجم غير مبين !
يا نار ، ما للنسار بين جوانحي
يا نور ، أين النور ملء جفوني !

ولعلنا نلاحظ أن البيتين يتضمنان - إلى جانب النداء والاستفهام وبناء العبارات المتشابهة - شيئاً من المقابلة المألوفة في شعر هؤلاء الشعراء ، كمقابلته بين الصبح والليل والشمس والنجم والنار والنور .

ومنه قوله في الديوان نفسه :

يا صفور الوادي ، يضجّ عليها البحرُ
- في جهشِ المحبِّ الخيرِ
يا رمال الكتبان ، تنقش فيها الريحُ
- أسطورة الحياة الغرورِ
يا خفاف الأمواج ، تحلم بالإيناسِ
- من كوكب المساء الصغيرِ
يا نسيم الشمال ، يبعث بالزغو
- ويهفر على الرشاش النثيرِ

فقد بنى الشاعر كل بيت من أبياته الأربعة على صيغة نداء تتلوهما جملة فعلية حالية مركبة . ونلاحظ في الأبيات ما أشرنا إليه من استعانة الشاعر ببعض المجازات اليسيرة ليؤكد الجو النفسي للصورة الشعرية .

ومنه قول عمر أبو ريشة :

أَمْضِ ، وَيُذْهَلْنِي طَمَلَايَ
عَتَّى ، وَعَنْ دُنْيَا شَبَابِي
أَمْضِ ، وَيَسْأَلْنِي الرِّيْبُوعَ
— وَلَا أَحْيِبُ ، مَتَى إِيَابِي ؟
أَمْضِ ، وَمَا زَوَّتْ فَمِي
كَاسِي وَلَا أَقْنَتْ شَرَابِي
بَيْنِي وَبَيْنَ الْمَوْتِ مِيعَادَ
— أَحْسَتْ لَهُ رَكَابِي

ومنه قول إبراهيم ناجي ، في « ليالى القاهرة » :

بِعَيْنِكَ اسْتَهْدَى ، فَكَيْفَ تَرَكْتَنِي
بِهَذَا الظَّلَامِ الْمَطْبِقِ الْجَهْمِ اسْتَهْدَى ؟
بِرُؤْسِكَ اسْتَمْسَقْنِي ، فَكَيْفَ تَرَكْتَنِي
لِهَذِي الْفِيَا فِي الصَّمِّ وَالْكَثْبِ الْجَرْدِ ؟
بُحْبُوكَ اسْتَشْفَى ، فَكَيْفَ تَرَكْتَنِي
وَلَمْ يَبْقَ غَيْرَ الْعِظَمِ وَالسُّرُوحِ وَالْجِلْدِ ؟
وَهَذِي الْمَنَايَا الْحَمْرُ تَرْقُصُ فِي دَمِي
وَهَذِي الْمَنَايَا الْبَيْضُ تَخْتَالُ فِي قُودِي ١

ونلاحظ إلى جانب السياق اللغوي المكرر اعتماد الشاعر على شيء من المجانسة في قوله « استهدى ، استسقى ، استشفى » وتكراره لسؤاله في صيغة واحدة « فكيف تركتني » ، وتسرّب ما أشرنا إليه من سلطان القديم

فى قوله « ولم يبق غير العظم والروح » ، اذ يذكرنا بقول البحترى
فى وصف الذئب :

طواه الطَّوى حتى استمرَّ مَرِيضُهُ
فما فيه إلا العظم والروح والجِلْدُ

ومنه قوله فى القصيدة نفسها :

وكنْتَ إذا شاكَيْتُ خَفَّتَ محملى
فهان الذى القاه فى العيش من جهِدِ
وكنْتَ إذا انهيار البناء رفعته
فلم تكن الأيام تقوى على هَدْيِ
وكنْتَ إذا ناديتُ لَبَّيتُ هرعته
فوا أسفا ، كم بيننا اليوم من سَدِّ !

ومن تكرار تلك الصيغ قول محمود حسن إسماعيل فى « اغانى
الكوخ » :

٠٠ ونهلت - أعذب ما نهلت - روائعا
من لحنه رفاقة الأهدابِ
طَوَافَةٌ بالزهر ، تنشق عطركه
وتُحِيلُهُ فى الطرس همس رباب
طَفَافَةٌ بالطهر ، تحسب ربحه
من نفحة الأملاك والأرباب
بِسَامَةِ ٠٠ لولا ضنى متصوِّفٍ
بين الضلوع ، وَهَى لطول غياب
نَوَاحِي ٠٠ لولا أمان أشرقت
من لحظ عينيها الغرير السبابى

وقد بنى الشاعر بيتيه ، الثانى والثالث ، على نسق مكرر ، ثم بيتيه

الرابع والخامس على نسق آخر مشترك بينهما ، وإن ظلت الأبيات الأربعة
فى جملة متشابهة البناء والإيقاع . ونلاحظ استخدام الشاعر للمجانسة
فى قوله « طوافة بالزهر ، طفاحة بالطهر » وتكراره لصيغة المبالغة المكررة
فى بدايات الأبيات الأربعة .

ومنه أيضا قوله ، معتمدا على تتابع الاستفهام :

ما نفحة الفلّ المتّورّ فى الضمى
أن فاح زهر مبيرك الوثائب !
ما خطرة الزّيحان يرغل مائسا
إن تاه عطفك من هوى وتصابى
ما السحر ؟ ما تثاره الخافى ، إذا
همست شفاهك مرّة بخطاب !
ما بهجة النّينا وزينتها ؟ إذا
أشرقت فى كلّ وفى تلعباب !

ومنه قول الشابى من قصيدة بعنوان « إلى قلبى التائه » :

ما لآفاقك يا قلبى سؤداً حالكا ؟
ولاوراك بين الشوق صُفرا ذابلات ؟
ما لمزمارك لا يشدو بغير الشّهقات ؟
ولاوتارك لا تخفق إلا شاكيات ؟
ولأنفسامك لا تنطق إلا باكيات ؟

وقوله من قصيدة بعنوان « قلت للشعر » :

فيك ما فى جوانمى من حنين
أبدىء إلى صميم الوجود
فيك ما فى خواطرى من بكاء
فيك ما فى عواطفى من نشيد

فيك ما فى مشاعرى من وجوم
لا يُقْنَى ، ومن سرور عهيد (١)
فيك ما فى عوالى من ظلام
سرمديّ ، ومن صباح وليسد
فيك ما فى عوالى من نجوم
ضاحكات خلف الغمام الشroud
فيك ما فى عوالى من ضباب
وسراب ويقطّعة وهجود
فيك ما فى طفولتى من سلام
وابتسام وغبطة وسعود
فيك ما فى شببيتى من حنين
وشجون وبهجة وجمود

وقد استخدم الشاعر فى هذه الصورة التى رسمها لقلبه ما أَلِفْنَا لديه
من ألفاظ رومانسية محشودة يوحى بعضها بالتماثل وبعضها بالتضاد ،
ناظما هذه الألفاظ فى تركيب لغوى مكرر فى صدور الأبيات جميعا ، جاعلا
من أعجازها صفات أو أحوالا أو معطوفات مؤكدة للمعنى أو الإحساس ، وفى
الأبيات شئ من مجانسة أو إيقاع متشابه فى قوله « من ضباب وسراب ، من
سلام وابتسام ، من حنين وشجون » .

وقد تتخذ هذه الأنماط اللغوية صورة تشبيهات متتابعة كالمألوف فى
بعض الشعر القديم ، وإن أصبحت التشبيهات - فى صياغتها على الأقل -
أكثر عصرية والتصاقا بالوجدان ، غير أن الشاعر يستغنى بتتابعها عن
التمهل عند تشبيه بعينه ليعبئ منه صورة مركبة . وتلك وسيلة جَنَتْ هـى
الأخرى على خيال هؤلاء الشعراء واتجهت بشعرهم اتجاها لفظيا أو سطحيا
فى بعض الأحيان ، وإن وُقِّع بعضهم أحيانا فى رسم صورة وجدانية متكاملة
العناصر .

(١) نلاحظ ضعف الإقافية وقلتها فى البيت .

ومن نماذج تلك التشبيهات السريعة المتتابعة قول الهمشري :

كانك في روض السموات وردة
كان منهاها عطرك المتأرج'
كانك في خد السموات سمعة
هَمَّت في عيون باكيات تدحرج
كانك طاروس مُدِلّ ، كاتمنا
نجوم الدجى وُزُق حواليك تهزج
كانك مزمار من العرش صافر
كان صداه نورك المتبلج

ولا يخفى ما في هذه التشبيهات من خلط بين الأجواء النفسية ، وقفز مفاجيء من دلالة إلى أخرى بعيدة عنها أو مناقضة لها ، وهي في جملتها تقدم صورة مهتزة متنافرة الخطوط والألوان .

ومنها قول إبراهيم العريض في ديوانه « شموع » مشيرا إلى صوت حبيب :

هو كالروح ، في ضلوعي منه
خفقة بَلَّت أرقَّ شعوري
هو كالورد ، ما نشقت بأفقي
ريحه ، بل لمسنته في ضميري
هو كالصيف ، ليله مرَّ بالأنجم
— يزهو في قلبي الحـرور
هو كالنجم ، ما تصوّرت إلا
أنه في السماء بات سميري
هو دنيا من الشعور لقلبي
يا لدنيا — في وحدتي — من شعور !

ونلاحظ أن الشاعر يعتمد في تشبيهاته على طائفة من الألفاظ المفردة

ذات الدلالة الوجدانية « كالروح ، كالورد ، كالصيف ، كالنجم » ثم يزيد من طبيعة تلك الألفاظ ودلالاتها الوجدانية بما ينسب إليها من صفات أو أحوال .

ومنها قوله أيضا في النديان نفسه :

وردة أنت ، يا لحسبك في جيد الليالي الحسان ذات بهاء
وردة أنت ، يا لظهورك ، رفعت حمرة في خميلة الشهراء
نجمة أنت ، يا للحظك ، إذ يعلن معنى الحقيقة الغراء
حية أنت ، يا لسحرك ، في الاغراء ، إذ تَهْتَرِينَ باستحياء

ومنها قول محيي الدين صابر من قصيدة بعنوان « نحن » (١) :

نسفتني روحك السمحة شمرا ومنى
وكشنت بي في المحارب صلاة وغنا
ثم نكت أفق الروح جللا وسنا
أنت يا دنياي ، من أنت ؟ وأها ! من أنا ؟
أنا فكر عاش في ظلك فننا ساميا
أنا طيف رفت في واديك معنى شاكيا
أنا ناي ذاب في قدمك لعنا شاديا
أنا روح طار في الحب فراشا صاديا
أنا هذا ، مرة أخرى ، فمن أنت إذن ؟
أنت من تسمو وتستعلى على فكر الزمن
أنت من طهرت محرابي بأقباس الفتن
أنت من فجرت عودي في سماواتك فن !

ويستخدم الشاعر في هذه المقطوعات - إلى جانب الصيغ المكررة المتراوحة بين السؤال المتعجب والتقرير المنطوي على الإجلال - طائفة من الألفاظ يصور بها بعض الوجدانيين قدامة الحب حتى ليقترب من مشارف

^١ : (١) الشعر والشعراء في السودان ص ٨٦ .

الصوفية ، كالصلاة والجلال والسنا والرفيف والأطياف والمحراب والطهر .

ومن تلك التشبيهات قول إيليا « أبو ماضي » في « الجداول » :

أنا نهر لم أتمَّ بعدُ في الأرض أنسيابي
أنا روض لم أُنح كل عبيري وملابي
أنا نجم لم يمزق بعدُ جلباب الخشاب
أنا قهسر لم تتوّج فضتي كلّ الروابي

ونلاحظ بداية الأبيات بصيغة التشبيه المكررة يتلوها نفي يوحى بعدم
الاكتمال وبلوغ الغاية .

ومنها قول إبراهيم ناجي في ديوانه « وراء الغمام » :
لك حُسْنُ نَوَارِ الخَمِيلَةِ كُلِّ صَبَاحٍ قَابِقِسْمٍ
لك نَضْرَةُ الفَجْرِ الجميل على النواثب والقمم
لك طلعة البَرْءِ المَرْجَى بعد مستعصى السقم
لك كل ما أوفى على قدر النهاية واستقم !

وتضفي هذه التشبيهات المصحوبة بتكرار اللفاظ وصيغ خاصة مشتركة
بين الأبيات ضربا من « التوازن » في العبارة الشعرية ورتابة في إيقاعها
وكانها تعكس بعض « أنماط الشعور » الثابتة عند هؤلاء الشعراء ، ولعلها
أيضا تأثُر بما في العبارة الشعرية القديمة من توازن مماثل ، وإن اختلف
بناؤه ونسقه . ويبدو هذا التوازن أحيانا في بناء لغوي وبياني مشترك بين
بعض الأَشْطَار والأبيات ، كما في قول علي محمود طه ، في ديوانه « الملاح
الثائه » من قصيدة بعنوان « الأجنحة المحترقة » مشيرا إلى طيارَيْن احترقت
يهما طائرتهما :

طاش الزمام . فلا السحاب مقارب
لكما ، ولا الجبل الأشم مدانى

وهوى الجناح ، فلا الرياح خوافق
فيه ، ولا الأرواح طسوع عنان

فكلا البيتين يبدأ بفعل ماض وفاعل ، ثم جملة اسمية منفية ، من مبتدأ
معرف وخبر ، وأداة نفى واحدة ، ثم يتلو ذلك جار ومجرور ، فجملة اسمية
منفية معطوفة على الجملة الأولى ، والمبتدأ فيها محرف بـ : الـ . وهناك
تشابه في إيقاع العبارات في البيتين ، كالذى نراه في قوله « طاش الزمام ،
وهوى الجناح » وقوله « فلا السحاب مقارب ، ولا الرياح خوافق » ، وفي
إيقاع بعض الألفاظ ، كما في قوله « مدانى ، عنانى . . الجناح ، الرياح » .

ونلاحظ بعض عبارات تتضمن مجازا يسيرا مشتقا مما اشرنا إليه من
مجاز الشعر القديم في قوله « طاش الزمام . . ولا الأرواح طسوع عنان » .

ومن التوازن أيضا قوله في القصيدة نفسها :

وعلى الثغور الباسمات بشائر
وعلى الوجوه المشرقات أمانى
وعلى الضفاف الضاحكات مظاهر
وعلى السفين الراقصات أغانى

وقول ابراهيم ناجى :

لكانننا والأرض تطوى تحتنا
تجمان فى الظلماء منفردان
لكانننا والريج دون مسارنا
خطمان فى الأقدار منطلقان

ومنه قول محمود حسن إسماعيل مشيرا إلى « الكوخ » :

بَعَثَ عَلَيْهِ الدَّمَعَ ، ما صَفَقَتْ
فى قلبك الألحان يا شاعرُ

واحرقْ له الاجفان ما مسَّسها
بَرْحُ الضنى والحزن يا ساهر
وطُف حِوَالِي ركنه ، والتمس
فى ظله ماواك يا عابر

ومنه قول الياس « أبو شبكة » فى « أفاعى الفردوس » :
ناقم على السسماء حاققيد على البشر
سماخط على القضاء ثائر على القسود
صرت أمقت الصفاء صرت أعشيق الكدر

وقد تتم المسألة بين شطرى البيت الواحد ، كما فى قول عمر
« أبو ريشة » :

فتاب من لم يكن بالله معتقدا
وثاب من لم يكن بالله معتصما

ولعلنا نلاحظ الجناس فى بداية الشطرين « فتاب ٠٠ وثاب »
وقول ايليا « أبو ماضى » :

إن لاح طيفاً قلت يا عين انظرى
أو رن صوت قلت يا أذن اسمعى

وقد يقوم بناء البيت على « التقسيم » وما يحقق من إيقاع منظم وتأكيد
لجانب الصورة أو الإحساس ، وهو أسلوب « بدعى » معروف فى الشعر
العربى القديم ، وإن تميز عند الوجدانيين بالفاظه ذات الدلالات العاطفية ،
كما فى قول على محمود طه فى « ميلاد شاعر » :

ربوة عند جدول ، عند روض
عند غيضى ، وصخرة عند ماء

وقول إيليا « أبو ماضى » من قصيدته « العنقاء » :

المحتها فى صورة ؟ أشهدتها
فى حالة ، أرايتها فى موضع ؟

ومنه قول إبراهيم ناجى فى ديوانه « وراء الغمام » :

مناجاة أشسواق ، وتجديد موثق
وتبديد أوهام ، وفرض ظنون
وشكوى جوى قاسٍ وسقم مبرح
وتسبيد أجفان وصبر سنين

وقوله فى « ليالى القاهرة » :

تمائلي الى صدر رحيب ، وساعد
حبيب ، وركن فى الهوى غير منهذ

وقول محمود حسن إسماعيل ، مشيرا الى زهرة القطن :

يا عروسا لم تزينها يد
غير كفت البسود القن ، الصنّاع
عقدت اكليها من سوسن
باهت الأقواف ، تبرئ القنّاع
مستعار من ضنى العشق ومن
لوعة الهجر ومن لون الوداع

وقوله :

سجدت له روحى ، وصقّ خافقى
وتدلّدت نفسى ومات صوابى

• • •

ويبنى هؤلاء الشعراء أبياتهم أحيانا بأسلوب معروف فى الشعر
القديم ، سلكه أيضا الشعراء الوجدانيون فى المرحلة السابقة ، هو التمهيد

للقافية بلفظة تثير توقعها عند السامع . ولا يقتصر أثر هذا التمهيد على وجود الكلمة المعهدة والقافية فحسب ، بل يتجاوز ذلك إلى بساء العبارة الشعرية نفسها بناءً يقود إلى القافية المنتظرة ، مما يؤكد غلبة الاتجاه الشكلى عند هؤلاء الشعراء ويفرق بينهم وبين شعراء الحركة الرومانسية الأوربية، ومن ذلك قول إيليا « أبو ماضي » فى « الجداول » :

انى أراك كسائح فى القفر ضلّ عن الطريق
يرجو صديقاً فى الغلاة وأين فى القفر الصديق ؟

ولعلنا نلاحظ أن التمهيد للقافية قد عاق الشاعر عن أن ينمى المعنى الذى بدأه فى الشطر الأول وجزه الى سبؤال إنكارى لا ضرورة له لأنه متضمن بالطبع فى قوله « يرجو صديقاً فى » الغلاة » .

ومنه قوله مشيراً الى « الكمنجة المحطمة » :

أقوّت وياتت كالسامع بعمدها
لا شيء يطربها ولا يشجيبها
وكانها فى صمتها مشدوهة
ألا ترى بهتافها مشدوها

وقوله فى « الخمائل » :

كم ذا تفتش فى السفوح وفى الذرى
عنقاء اقرب منه للمتصيد
يا أيها الشاذى المفرد فى الضحى
أهواك أن تتشد وأن لم تتشد

ومنه قول إبراهيم ناجى فى « وراء الغمام » :

وانت مثل النجم فى المنتهى
وفى السسنا الخاطف كالناس

يرنو له التماس ويغنونه
وما يبالي النجم بالتماس

وقوله :

وَهَمَّتْ بِعَدِّ الْيَاسِ أَنْ أَمْضَى
فَإِذَا بِهَا تَخْتَالُ عَنْ بَعْدِ
مَيَّزَتِهَا بِشَبَابِهَا الْغَضِ
وَبَقْدَتِهَا ، أَقْدِيهِ مِنْ قَدِّ !

وقد استعان الشاعر بأسلوب التمهيد القافية على ختام البيت الثاني ،
فجاء ختاماً لفظياً رديئاً يبدو « فضولاً » عاطفياً لا ضرورة له ، وإن كان
البيتان في جملتهما هابطي المستوى قريبين من « النظم » .

ومنه قوله أيضاً ، وهو تعبير موفق : في مقطوعة من أكثر مقطوعاته تمثيلاً
للغزوة الوجدانية التي تجمع بين صقل القديم ورقة الجديد :

•• ورايت طيف الضحك مرتصفاً
في عاصف الأنواء مطـرد
في الليل ملء رواقه وثرى
كجوانح طـويت على حصد
قبر مـباهج بلا عـدد
لـفتى متعابه بلا عدد
من يومه يوم بلا أمل
وغد بلا سلوى ويعد غد

وقوله في « ليالى القاهرة » :

إن حبى إليك بالصفح سـباق
وقلبى إليك ، مهما أصيبا

ي حبيبي ، كان اللقاء غريباً
وافترقنا فبات كلٌّ غريباً
- ليت شعري أى أحداث جرت
انزلت روحك سجننا موصدا ؟
صعدت روحك فى غيبهبا
وكذا الأرواح يعلوها الصبدا
- ايها الشاعر تغفو
تذكر العهد وتمسحو
وإذا ما التمام جرح
جَـئَـةً بالذكّار جرح

• • •

فإذا تجاوزنا هذه السمات « الشكلية » عند هؤلاء الشعراء ، رأيناهم يعتمدون فى صورههم على كثير من التشبيهات والمجازات ذات الطبيعة الوجدانية والخيالية ، التى يكثر فيها ما سبق ان تحدثنا عنه من الفاظ مصحلة بالدلالات والشعور والرموز • وتشبيهاتهم ورموزهم - فى أغلبها - لا تقيم علاقات جديدة بين الأشياء بقدر ما تدور حول محاور من الفاظ ومعان أشرنا اليها كالنور والألوان والألحان والعطور • وتمتزج هذه العناصر أحيانا فى الصورة الشعرية الواحدة فتغنى بامتزاجها ورومانسية الفاظها عن التشبيه المبتكر أو المجاز الطريف • وتجىء أغلب هذه العناصر فى الصور الشعرية التى يتحدث الشاعر فيها عن أحلامه وأشواقه أو همومه الضبابية التى لا ترتبط بمشكلة معينة من مشكلات الحياة • ويستمد الشاعر مادة صورته - فى الأغلب - من عناصر الطبيعة وأحيائها متخذاً منها رموزاً لمشاعره أحيانا ، أو خالعا عليها •

ومن تلك الصور ما يجمع تلك العناصر المحورية من الألوان والألحان والطيوب ، فى عبارة مرسلة أو مجازات وتشبيهات يسيرة تتأزر جميعاً لتضفى على الأبيات جوا من « الحلم المثالى » الذى يعيد صوغ الطبيعة فى إطار من « الكمال » والجمال ؛ كقول على محمود طه من قصيدة بعنوان « انتظار » فى ديوانه « الملاح التائه » :

ليل من الأوهام طال مسهاده
 بين الجوى المضى وهجس الخاطر
 حتى إذا فتفت بمقصدك المنى
 وأصختُ أمتري انتباهة حائر
 وسرى النسيم من الخمائل والريى
 نشوان يعبق من شذاك العاطر
 وترنم الوادى بسلسل مائه
 وتلت جمائمه تشيد الصافر
 وأطلت الأزهار من ورقاتها
 حيرى تمجّب للربيع الباكر
 وجرى شعاع البدر حولك راقصا
 طربا على المرح النضير الزاهر
 أقبلت بالبسمات تملأ خاطرى
 سحرا ، وأملأ من جمالك ناظرى ا

ومنها قوله أيضا من قصيدة بعنوان « إلى البحر » من الديوان

نفسه :

أقبل الفجر فى شفقوف رفاق
 يتهادى فى منظر خلّاب
 حلل من وشائع النور زهر
 يتماوجن فى حواشى السحاب
 وإذا الشاطئ الضحوة تفتى
 حوله الطير بالأغاني العذاب
 ونسيم الصباح يبعث بالغاب
 — ويئنّى نوائب الأعشاب
 ومن الشمس جعرة فى ثنانيا الموج
 — يذكو ضامها غير خابى
 ومن البصر جانب مطمئن
 قزحي الأديم تحسّ الإهاب

ويجمع محمد حسن إسماعيل بين اللحن والعطر واللون أيضا في قوله ، من ديوانه « أغاني الكوخ » :

شجنتى رقة العصفور فى	فجر الربى الصاحى
وعذب اللحن من شساد	رخيم الصوت صداد
وسارى العطر من زهر	رطيب العود فيساح
فرتمت على المزممار	أغنيات اقراحي
نشيد الحقل والشاة	ولحن الروح والراح

ثم ينقُص هذا الجو البهيج فى خاتمة القصيدة مستخدما العناصر نفسها خافيا وجودها فى تعبيرات مجازية على قدر من التجسيم ، فيقول :

إذا ما الشفق الدامى	ضفت فى الأفق انهازه
ولفَّ الشمس فى نعل	من النيران استتاره
ومات الموج فى النهر	فما يسمع تهداره
ومات العطر فى الروض	فما تنفخ ازهاره
ولاح النيل وسنانا	ترور الفسك أسراره
نعينا الشمس فى لحن	شجى الأغنام شاديد
فراحت فى جناز القو	و ولهى من مراثيه
اقامت ماتما فى الوك	ر ما أشجى الأمى فيه ا
كانا حين أرخى الليب	ل فى صمت دياجييه
شجون فى ضمير الريد	ل هاجتها أماسيه

وسواء استخدم الشاعر هذه الألفاظ المحورية ومشتقاتها ومرادفاتها مفردة ، كما رأينا عند الشابى ، أو مركبة فى تشبيهات وصور مجازية ، فإنه فى الحالين يجد فيها عونا على تصوير تجربته الوجدانية المجردة التى لا ترتبط - عادة - بواقع خاص بقدر ما تعبر عن أشواق مطلقة ومشاعر مبهمه غير محدوده ، ويجد فيها كذلك قدرة على الرمز والإشعاع والإيحاء بعالم المثال والروح والتسامى عن دنيا الناس والواقع ، فى أطراف النور وأحلام العطور ونشوة الألحان . ولا تكاد تخلو قصيدة تصور عواطف هؤلاء

الشعراء أو أحزانهم أو استغراقهم في مشاهد الطبيعة من هذه الألفاظ والصور المرتبطة بتلك المعاني . وقد يعبر الشاعر بالنور ، مثلا ، تعبيراً عاماً عن الفرح أو الإشراق النفسى أو البهجة بمشاهد الطبيعة وأوقاتها ، لكنه فى كثير من الأحيان يربطها بتلك العوالم الروحية، وبمعانى العفة والطهر والعبادة . وكلما اقترب الشاعر من طبيعة « الرومانسية » زادت فى شعره تلك الألفاظ والصور الموهمة وزاد ارتباطها بتلك المعاني المثالية والروحية .

ويعد محمود حسن إسماعيل والهمشرى، فى بعض قصائده - كما ذكرنا من قبل - من أكثر هؤلاء الشعراء اعتماداً على تلك الألفاظ والصور، ومن أشدهم اقتراباً من طبيعة الرومانسية . وإذا استقرنا الصور التى يرد فيها النور ومرادفاته ومشتقاته عند محمود حسن إسماعيل فى « أغاني الكوخ » فسرها منبثة فى أغلب قصائده بصورة عامة أحياناً ، ومرتبطة بتلك المعاني فى كثير من الأحيان .

فمن الصور العامة قوله مشيراً الى الطبيعة فى الريف ، جامعا بين النور والمطر الذى يضرع فى كثير من صوره :

.. حتى أراقى الفجر اقداحه
وانساب منها ضوؤه الغامر
مرت عليهم ساريات الصبأ
ينفج منها السوسن الباكر
وقوله :

ترف الفراشة فى حوضه
رفيف المنى فى مجالى السمرد
تموّم فى موكب زاهر
من الضوء غشى عليه الهمرد
تراها ، وقد كللت بالضياء
عروساً تزف لزاهى الورود !

والبيت الأخير سطحى الخيال ضعيف التعبير ، ومثله فى عاطفته

- * المسرفة وخياله التقليدى قوله ، فى البيتين الأخيرين ، متحدثا عن حامله
الجمرة :

جُنَّ جنون البحر ، لما رأى
أحلامها من فيضه الرائق
فصَفَّق الموج على ساقها
من فتنة كالواله الخلاق
وربع طيف الشمس لما زها
جبنها عن لمح البارق
فمالت الأضواء عنها ، لما
أخجلها من نوره الشارق !

على أنه يجسم معانى النور فى صورة بديعة متحدثا عن « القرية
الهاجة فى ضوء القمر » فيقول :

لغها الليل فاستراحت من الأين
— على حضنه الرقيق الهني*
وسدتها الأضواء من لمحا الضامى
— وساد الطبيعة العبقري
وحبكتها المهات موجة نور
أشرقت فى ترابها القمرمذى
لمات من وجنة القمر الزاهى
— وفيض من ثغره المسجدي !

ويجسم تلك المعانى مرة أخرى ، وإن كان تجسيدا أكثر « بساطة » فى
قوله :

وكان الريحان من رونق الخضرة
— صيغت عيذاته من زبرجد
ضامع من كمه العبير كعذراء
— براها الهوى فراحت تنهد

وتخال الضحى عليه يودا
فُضِّلَت من سنا شعاع وعسجد !

والتشبيهان فى البيتين الأول والثانى من التشبيهات التقليدية التى
نصادفها عند هؤلاء الشعراء حتى فى ثنايا أكثر صورهم حدائة أو رومانسية،
وهى تمثل ما أشرنا إليه من سلطان القديم على الشعر العربى حتى فى آخر
مراحل تطوره .

ومن قبيل هذا التجسيم قوله عن الزيف جامعا مرة أخرى بين النور
والعطر :

وطوّف ربحانه فى الجنان
وفى كل منضورة بالوجود
يفتّش عن روضة برّقة
بفيه الظلال الرطيب الرغيد
وعن سحرها فى ركاب الضحى
وقد لبست أرجوان الورد
تأطّر فى حلة من شعاع
مُوشى بطل الصباح النضيد

أما حين يرتبط النور بالمعانى الروحية والمثالية فإنه كثيرا ما يوصى
إلى الشاعر بصورة مبتكرة من التجسيم أو التشبيهات الطريفة المركبة . ومن
ذلك قوله ، مشيراً إلى زهرة القطن :

عانتقُ طيفَ الضحى واكتأبت
لأصيلٍ لاح مختوِّقُ الشعاع*
ورنّت للشمس يخبو سحرها
بعد ما أذهل أجفان القد-لاح

(١) يشير الشاعر الى الفلاح .

فبست حانية الرأس أسي
ترمق الغرب بمضّ والتباع
مثل صوفي تراءى خاشعا
مطرق الرأس بمحراب القلاع

وقوله ، متحدثا عن ضوء القمر في القرية :

•• غرقت في جلاله الروح مكرى
من طلا جامه الوضء السني
تنهل الحلم من رؤى تتجلى
هامسات بكل معنى خفي
رائعات الاطيفاف ، لمحة الومض
— تهادى على مهال رخي
نمسيته يد الشقاء من القش
— فراشا باستقام شقي
حسنته على الضنى قرية نامت
— على شطّ جدول ريفي
لاح فيه نخيلها خافض الرأس
— كطيف في خاطر الصوفي ،
وصفى الشدر للسكون كرهبان
— اصباحوا في معبد قدسي
لغته الأنوار من بردها السامى
— بثوب من السنا موشي
ورنا الدم للشمامع كملهوف
— صبا إلى نهره الفضي (١)
فاستطالت سيقانه تطلب النجوى
— وتهفو إلى الومض القضي

(١) الدوم شجر طويل من فصيلة النخل .

كعدارى سبحن فى لجة النور

— هياما بفيضه اللحن !

ولعلنا نلاحظ ما فى هذه الصورة من الفاظ كثيرة دالة على النور غير محدودة المعانى ، تجيء مرتبطة بأمثالها من الألفاظ الدالة على الحياة الروحية ولحظات الاستغراق الوجدانى والسبحات الخيالية •

ومن ذلك قوله على لسان « سنبله تغنى » :

كَلَّ الفجر جبينى	بالندى الغضى الرطيب
والأصيل البرُّ القى	تبره بين جيسوبى
وشعاع الشمس حيّا	فى شروق وغروب
لو رأى الرهبان ظهري	وصلاتى فى المغيب
هجروا الدير وخروا	سجدا فوق كثيبى

وقوله مازجا بين النور واللحن والعطر فى صورة مركبة ، مشيرا الى

المؤذن :

وشاعر فى الفجر يسبى النهى
بمسورة جلّت عن المائى
خياله من سكرة المنتهى
ولحنه من وتر الانجم
عفت القرائيم ، إذا نصّبها
كانت تضيء الطهر فوق الفم
معتبر اللحن ، إذا ما شجدا
ورجع الانتقام فى فجره
تخاله مجرة ، والصدى
فوح التقى بنسب من ثمره
وسائر الكون له معبدا
اترعه الإيمان من طهره

وقوله عن الفراشة ، مازجا أيضاً بين الطيوب والأضواء والأنغام :

وراهبة في الضحى أوقدت
من الزهر مجمرة ذاكبه
إذا فاح منها العبير الندي
وعلّف في الأيكة الضاحيه
تصلى فترقع فوق الغصون
وتسجد في معبد الرايه
وتصغى لهمس أطار الشجاع
قرائمه في الري الضاحيه
خيال الندى في أناشيده
تصدر من لمحة ضافيه
يستج من فتنة بالضياء
ويغنى بلمعته الزاهيه

والحق أن الشاعر يقدس النور حتى ليراه سر الوجود ، فيقول مشيراً
إلى « البومة » :

الكَتَّ بالنور ، وكل الورى
لولاه ، ما خفّوا إلى مورد
حياتهم من لمحه ومضيه
لولاه ، لم تخلق ولم توجد !

وفي هذه الصور - كما رأينا - ضروب من التجسيم والتركيب غير
المألوف في الشعر العربي لعله من أهم السمات المميزة لأسلوب هؤلاء
الشعراء الجدد ومن أبرز الملامح الفنية للشعر الوجداني إبان ازدهاره .
وقد انتهى هؤلاء الشعراء في إلحاحهم على هذه الألفاظ و « التراكيب »
والعلاقات الجديدة بين الأشياء إلى « صيغة » فنية مكتملة القومات يمكن
التعرف عليها دون ريب ونسبتها إلى تلك الحركة الشعرية الجديدة .

وقد أحس المحافظون بشيء من القلق نحو تلك « التهويمات » الخيالية والإسراف في تلك الألفاظ والصور المحورية ، لكنهم لم يلبثوا أن ألّفوها، إذ كانت تعبر بطبيعتها عن روح العصر ، بعد تطور بطنىء لم يتسم بالحذرة إلا فى دعوته النظرية . أما التطبيق فإنه لم ينفصل فجأة عن التراث بل ظل مشدودا إليه بطريقة أو بأخرى على اختلاف فى الدرجة والطبيعة عند هؤلاء الشعراء .

والحق أن ما رأيناه من نماذج للتجسيم والتركيب لا تمثل ظاهرة غالبة على الشعر الوجدانى ، فقد التزم هؤلاء الشعراء بطبيعة الشعر العربى واكتفوا - فى الأغلب - من هذا بما يشبه الاستعارة « المرشحة » (١) المبتكرة . فالشعر العربى القديم فى جملته « منطقى » العبارة ، ينفر من الخيال الجامح والمجاز البعيد وإقامة علاقات موعلة فى الغرابة أو الجدة بين الأشياء .

ولعلنا إذا تدبرنا ما كان يؤخذ على أبى تمام من بعض صور التجسيم، نرى أن أغلبها كان تجسيما يسيرا ليس فيه هذا الخيال البعيد الذى نراه عند الرومانسيين من الشعراء الأوربيين ، لكنه كان جديدا على تقاليد الشعر العربى حينذاك فأعظم النقاد المحافظون أمره . ذلك لأن الشعر العربى ظل يُؤثر وضوح العبارة والمجاز « المنطقي » القائم على وجوه شبه قريبة أو معقولة بينه وبين الحقيقة . ولهذا لم يحاول أنصار أبى تمام ، وهم يدافعون عنه ، أن ينسبوا إليه تصورا جديدا للأشياء أو خروجا على المألوف فى الشعر القديم ، بل أخذوا يبررون استعاراته وتجسيماته بقياسها إلى نماذج من البيان العربى القديم ليثبتوا أنه لم يأت ببدعة غير مسبوقة أو يتجاوز تقاليد ذلك البيان .

وقد أكد البلاغيون والنقاد هذه النزعة بحرصهم الدائم على ربط المجاز

(١) الاستعارة المرشحة : هى ما ذكر معها ملائم للمشبه به على سبيل التقوية .

بالحقيقة ، كما نرى فى ردهم الاستعارة - حين يحللونها - الى التشبيه ،
وعدهم اياها « تشبيها حُذِفَ أحد طرفيه » حتى يظل الانتقال من الواقع
الى المجاز منطقيا مقبولا ، برغم أن الاستعارة فى حقيقتها « تصور » جديد
للأشياء تكتسب فيه وجودا جديدا غير وجودها فى الواقع ، وليست انتقالا
من الواقع الى التشبيه ثم المجاز .

ونجد مثلا آخر أنظرتهم المنطقية فى حديثهم عن المجاز العقلى الذى
يتجاهلون فيه « أبسط » أصول العرف اللغوى ليرتدوا الفعل الى فاعله أو
زمانه أو مكانه « الحقيقى » ؛ فقول الشاعر :

أَعْمِرُ ، إِنْ أَبَاكَ غَيَّرَ رَأْسَهُ
مَرُّ اللَّيَالِي وَاخْتِلَافُ الْأَعْمَرِ

قائم على مجاز عقلى ، علاقته السببية ، لما فيه من إسناد الشيب الى
« مر اللىالى » لأن مرها سبب فيما يحدث للشعر من الضعف الذى هو العلة
« الحقيقية » لتغير لونه من سواد الى بياض .

وقول الشاعر :

سَتَبْدَى لَكَ الْأَيَّامُ مَا كُنْتَ جَاهِلًا
وَيَاتِيكَ بِالْأَخْبَارِ مَنْ لَمْ تَزُودْ

فيه مجاز عقلى علاقته « الزمانية » لأن الأيام نفسها لا تبدى ! المجهول
وإنما تبديه « حوادث الأيام » .

وقوله الشاعر :

يَفْتَى كَمَا صَبَحَتْ أَيْكَةُ
وَقَدْ نَبَّهَ الصَّبِيحُ الْمُبَارَا

مينيَّ على مجازٍ عقليّ علاقته المكانية ، • فالأليكة نفسها لا تصدح ،
وإنما تصدح أطيّارها •

ولا شك أن الناس لا يحسون بأيّ وجعٍ من وجوه المجاز في أمثال تلك
التعبيرات بعد أن أصبحت « عرفاً لغويّاً » له حكم الحقيقة ، فليس للزمن
- في عقول الناس على الأقل - وجود مطلق بمعزلٍ عما يجري فيه من
أحداث ، وليست « الأليكة » عندهم مجرد « الشجر الكثير الملتف » بمعزلٍ
عما حولها من زرع وماء وما يقع عليها ويحوم فوقها من طير • وقد يتصل
بهذا ما يراه البلاغيون من إيجازٍ بالحذف في قوله تعالى « واسأل
القرية » وكأن القرية عند الناس مجرد مَبَانٍ قائمة بدون أهلها •

لذلك نلمس فرقا واضحا بين جسارة الشاعر الأوربي الرومانسي على
الواقع واللغة والمألوف من المنطق والتعبير ، واعتدال الشاعر الوجداني
العربي في إدراكه للواقع وتعبيره المجازيّ عنه ، واستخدامه الفاظ اللغة
وبنائه لمعارفه الشعرية • فإذا صادفنا لديه تجسيما معتداً مركّباً ، فإنه
يقوم في الأغلب على « تداعٍ » مألوف بين الواقع والمجاز • فالبحر يوحى
عادةً للشاعر الوجداني بما ارتبط به في الأساطير والحكايات الشعبية من
جَنِّ وعرائس ماء ، أو في حياة الناس حين يَتَشَبَّهون ويلهون فوق أمواجه •

وليس من الخيال البعيد - إذن - أن يجد الشاعر في ظلال الغرب
الحزين غدائر شُعَّتْا تطفو على ثبج الأمواج ، كما في قول علي محمود طه :

سمعتُ هدير البحر حولي ، فهاج بي
خسوفٌ قلب مُزِيد اللجّ هدير
وقفتُ أُشيع الفكر فيها ، كأنما
إلى الشاطئ المجهول يسبح خاطري
وقد نشر الغربُ الحزين ظلاله
على ثبج الأمواج شُعَّتْ الغدائر

ومن خلفها تبدو النخيل ، كأنها
خيالات جن أو ظلال مساحر

ولسنا ننتقص من تصوير الشاعر البديع ، لكننا نرى فيسه تجسيما
يسيرا لا ينطوى على خيال بعيد يقيم علاقات جديدة غير مألوفة بين الأشياء
قَبْده القارئ وتستثير خياله ، كالذى نجده عند محمود حسن إسماعيل في
تعبير قريب من قول على محمود طه ، لكنه يبيع في ربطه بين الحقيقة
والخيال ، وذلك في قوله من قصيدته « العذراء الشهيدة » التى سبق أن
تحدثنا عنها :

خُصَّلاتك السُّودُ .. منثورة الشَّعرُ .. يلهو بها الموجُ
كأنها خُود .. ينثُرْنَ فى دُعرٍ .. ما غيَّبَ اللَّه !

والجديد فى هذه الصورة البديعة أن الشاعر قد جعل من « الخصلات
السود » التى هى بعض من الفريقة نادبات ينحن عليها ، فكانه انقزع من
الواقع جزءا فجسّمه فى صورة خيالية وظلّ مع ذلك مرتبطا ببقية الواقع
محتفظا بوجوده الحقيقى ، وكان الواقع والخيال المجرّم قد امتزجا فى
صورة واحدة جديدة زاد من إحساسنا بجِدَّتِها عبارات الشاعر وما تحمل
من حركة وإحساس (١) .

ويجسّم على محمود طه البحر مرة أخرى فى صورة أكثر تركيبا ، وإن
قامت على ذلك « التداعى » الذى أشرنا إليه ، فيقول :

وانتحنينا من جانب البحر مجرّى
مطمئنّ الأمواج شاجى الخريز
نزلت فيه تستحمّ النجوم الزُّهر
— فى جلوة المساء المنير

(١) قريب من تفسيرنا الصورة الشعرية فى هذا البيت قول ابن زهر هى موشحته
المعروفة « وبكى بعضى على بعضى معى ! » .

راقصات به على هزج الموج
— عرايا مُهْدَلَاتِ الشُّعُورِ

ويرسم الصورة نفسها مرة أخرى فيقول :
« ومن البحر جانب مطمئن
قُـرَحِيّ الأديم غَضَّ الأهاب
نزلت فيه تستحمّ عذارى الضوء
— من كل بضـةٍ وكما
عاريات يسبحن في اليمّ ، لكن
لَقَّهـا الرّغو في رقيق الثياب

ولعلنا نلمس الفرق بين هذه الصور التي تستدعيها إلى الخيال طبيعة البحر ، وصورة أخرى في مطلع القصيدة التي وردت فيها الأبيات السابقة ، رسمها الشاعر للأمواج في ثورتها العاتية وهي ترتطم بصخور الشاطئ ، ثم في تخاذلها وقد انكسرت جدتها وتراجعت إلى قرار البحر . فقد صوّر الأمواج في بيتٍ على نحو طريف، كأنها وحش هائل يلوك في شذقه الصخر ، ثم عاد في بيت تالٍ فصوّرها مقهورة تنثني قبضة الريح وقد استحالت ما كان فكا رهيبا إلى مجرد « رغو » و« فقاقيع » . ولا شك أن الصورة بما فيها من ربط جديد بين الواقع والخيال ومن حركة ومقابلة سريعة تقدم نموذجا أكثر اكتمالا للتجسيم ، وذلك في قوله :

قِفْ من الليل مصفيا والمعبابِ
وتأمّلْ في المُرِيدانِ الغضابِ
صاعدات تلوك في شذقها الصخر
— وقرمى به صدور الشعاب
هابطات تنثني قبضة الريح
— وتُرغى على الصخور الصلب

ولعمري « أبو ريشة » بعض صور من التجسيم المبتكر وإن جاء مركزا

يستعيض الشاعر فيه بالمقابلة عن التركيب ! فهو كثيرا ما يقابل بين الكواكب
فى سمواتها والثرى أو « السفوح » فى انخفاضها وضعة شأنها ، كما فى
قوله :

٠٠ فَاتَلَقَّ يَا مَعْبِدَ النُّجُوى بِنَا
لِنَمَا نَحْنُ شَمْرُوحُ الْمَعْبِدِ
كَمْ كَحَلْنَا مُقَلَّةَ الْمَجْدِ بِمَا
صُفِّتَ فى فَجْرِ السَّنَا من مِرْوَدِ
يَوْمِ طَوَلَّتِ الْبِرَايَا بِبَيْدِ
وَتَلَقَّيْتَ جَنَاسَهَا بِبَيْدِ
قَدَمٍ تَجِرُحُ أَحْشَاءَ الثَّرَى
وَقَمَدٍ يَلْتَمُ خَدَّ الْفَرْدِ :

وقوله :

معاد خَلَالِ الْكَبْرِ ، مَا كُنْتَ حَاقِدَا
وَلَا غَاضِبَا لِنِ عَابِ مَسَرَّيْ عَائِبُ
فَكَمْ جَبَلٌ يَقْفُو عَلَى النِّجْمِ خَدُّهُ
وَأَنْيَالُهُ لِلْسَّائِمَاتِ مَلَاعِبُ !

وقد بينى تجسيمه على معنى العطور والطيوب - كما يفعل محمود
حسن لإسماعيل والهمشرى والشابى وغيرهم - فيقول :

٠٠ مَفَاتِنَ رِيًّا الْجَمَالَ الْحَيِّ
مَجْتَحَةً بِالْهَوَى الْمُبْكِرِ
وَأَتَتْ عَلَيْهَا أَنْفَالَتُ الْحَيِّسِ
مِنَ الطَّيِّبِ فى الْبِرْعَمِ الْأَضْمَرِ
رُويَسْدَكَ ، لَا تَزْحَمْنِ بِالرَّوْىِ
خِيَالَكَ ، يَا عَفْثَةَ الْمُتَزَرِ
أَنَا حَفْنَسَةٌ مِنْ رَمَادِ الْمُنَى
عَلَى مَجْمَرِ الزَّمَنِ الْأَزُورِ

أو يجسم الألم في صورة جرح ينزف ، وهي صورة اثيرة عند بعض الوجدانيين ، فيقول من قصيدة بعنوان « يارمل » في ذكرى المولد النبوي :

٠٠ فقام منهم فريق حائر تعب
يستصرخ الشيم المرياء والهمما
ويعرض الغد في ميثاقه صُورًا
تتــدّى اناملها من رقة كرم
اطل يلثم جرح الأرض ، فاختضبت
شفاهاه بدمائها بعد ما لثما !
وقال يا أرض لا تستعبرى ألى
فقد نحزت على أنيالك الألى !

* * *

ويكاد يخلو شعر بعض هؤلاء الشعراء من المجاز الطريف أو التجسيم المبتكر ، ويستعوضون عن ذلك بعبارة شعرية « براقية » تأتي بعد عدة مقطوعات ذات طابع نثري واضح فيزداد تألقها وتلقى ببعض ألقها على ما سبقها من عبارات تقريرية خالية من اللمحات الشعرية الأصلية . وقد ذكرنا من قبل أن إبراهيم ناجي من بين هؤلاء الشعراء الذين « ينظمون » مشاعرهم على هذا النحو ، إلا في قصائد قليلة تتميز بنفحة شعرية خاصة . ومن مقطوعاته ذات الطابع النثري والنهاية الشعرية ، قوله مثلا ، في « وراء الغمام » :

يا حبيب السُّرُوح ، يا روح الأمانى
لمست تدرى عطش الروح إليكا
وحينى فى اثنين غير فانى
للرَّدى اشربه من مقلتيكا
أو من ساعة بثّ وشجون
ولقاء لم يكن لى فى حساب
وحديث لم يدر لى فى الظنسون
يا طويل الهجر يا مُرَّ الغياب

حَلَّ يا ساحرُ صفوهِ وسلام
بعد فتك البين بالقلب الغريب
ودنا روض وظل وغمام
بعد فتك النصار بالعمر الجديب

الى أن يقول :

كيف يقضى ما كتبناه بنــارٍ
وخطَّناه بســهدٍ ودموع
يشبه الليل عليه والنهار
والشهيد المتوارى في الضلوع

ولعلنا نلاحظ الصنعة اللفظية السطحية فى قوله « يا حبيب الروح
يا روح الأمانى » وحينى فى اثنين غير فان « ثم يأتى الشطر الرابع من
المقطوعة الأخيرة فيشيع شيئاً من الحياة فى العبارات النثرية السابقة »

ومن ذلك قوله من قصيدة بعنوان « قلب راقصة » فى « ورام الغمام » :

عجبا لقلب كان مطمعه
طربا ، فجاء الأمر بالعكس
واشدُّ ما فى الكون أجـمـعه
بين القلوب أوامرُ البـؤس
عجبا لنا ، فى لحظة صرنا
متفاهمين بغير ما أمـد
يا من لقيتـك أمس ، هل كنّا
روحين همزجين فى الأبد !

الى أن يقول :

افـديـك باكيةً وجازعة
قد لفها فى ثوبه الفسق

وَدَعَتْهَا شمساً مودعة
ذهبت ، وعدى الجرح والشفق !

ولسنا فى حاجة إلى الإلحاح على النثرية القريبة فى قوله « فجاء الأمر
بالمكس ٠٠ فى لحظة صرنا متفاهمين ٠٠ ! » ثم تتألق عبارته فى قوله
« ٠٠ وعدى الجرح والشفق »

ومنه قوله :

حان حرمانى فدعنى يا حبيبى
هذه الجنة ليست من نصيبى
أه من دار نعيم كلما
جنتها اجتاز جسرا من لهيب !
وانا إلفك فى ظل الصبا
والشباب الغض والعمر القشيب
انزل الربوة ضيفا عابرا
ثم امضى عنك كالطير الغريب

لمَ يا هاجر أصبحت رحيما
والحنانُ الجَمُّ والرقة فيما ؟
لمَ تسقيني من شهد الرضى
وتلاقيني عطوفا وكريما ؟
كل شيء صار مُرّا فى فمى
بعد ما أصبحت بالدنيا عليما
أه من ياخذ عمرى كله
ويعيد الطفل والجهل القديم !

ولا يخفى ما فى المقطوعتين من نثرية واضحة ، وبخاصة فى البيتين
الأولين من المقطوعة الثانية ، حتى ينتهى إلى تحسّره البديع فى الشطر
الأخير : ومن ذلك أيضا قوله :

هریت من عالم اضراً
وجئت يا كعبتي ازور
هاتی خیالاً لذن وشعرا
أسكبه في قم الدهور !
هریت من عالم الشقاء
وجئت على ليدك احيا !
اشرب من روعة السماء
شعرا واسقي الفؤاد وحيـا
ملت في هاته المـوالـم
مهزلة الموت والحياء
وصورة القيد في المعاصم
ووصمة اللذ في الجباه

ومنه قوله في « ليالى القاهرة » :

يا غراما كان منى في دمي
قدرا كالـموت أو في طعمـه
ما قضينا ساعة في عرسـه
وقضينا العمر في ماتـمه
ما انتزاعي نعمة من عينه
واغتصابي بسمه من فمه !
ليت شعري ، أين منه مهربي ؟
أين يعضي هارب من نـمه !

ونصادف بعض هذه العبارات المتألقة عند ايليا « أبو ماضي » في ثنايا بعض قصائده التي تغلب عليها النزعة العقلية فتشيع شيئا من الإحساس يفتك على منطقيته ما سبقها من عبارات . ومن ذلك قوله من قصيدة « الأشباح الثلاثة » في « الجداول » :

٠٠ وإذا شيخٌ في صحراءِ
 كالزورق في عرض البحرِ
 أعياء الصلح مع الماءِ
 وأضجاع الدَّربِ إلى البرِّ
 يمشى في الأرض على مهلٍ
 وعلى حَنَظٍ ، لكن يمشى
 كالشاة تُساق إلى القتلِ
 بعضاً جباري ذي بطش
 يا شيخُ ، لماذا لا تقفُ ؟
 تَمِيت رجلاً من الرِّكضِ !
 فاجاب بصوت يرتجفُ :
 الأرض تسير على الأرضِ !
 يا شيخ ، رويدا ٠٠ فالبسدرُ
 سيضئ الدرب فتستهدي
 فاجاب : ويتلوه الفجرُ
 لكن سيضئ لمن بعدى !
 أَيْلُذُ لفصينٍ منكسرٍ
 عَرَّتْهُ السريخُ من الورقِ
 أن يصر في ضوء القمرِ
 ما كان عليه ، على الطَّرِيقِ !

• • •

وقد ذكرنا في دراستنا للمرحلة السابقة أن هؤلاء الشعراء شاعروا
 الإحساس بما في الحياة والمجتمع والطبيعة والنفس من مفارقات ، وهم
 لهذا يبنون كثيراً من صورهم الشعرية على المقابلة بين المفردات أحياناً أو
 بين طائفة من التماثلات في طرقهم الصورة في بعض الأحيان • وكثيراً
 ما عبر الشعراء عن هذا الإحساس بالتناقض بما ينسبونوه إلى « القلب » من
 احتواء للأضداد ، وهو معنى يتكرر عند كثير منهم ، كقول الشابي من
 قصيدته « الأبد الصغير » :

يا قلب ، كم فيك من كونٍ قد انقَـسَدَت
 فيه الشمسُ وعاشت فوقه الأَمُّ
 يا قلب ، كم فيك من أفق تنمقـه
 كواكبٌ تتجلى ، ثم تنعـمـد !
 يا قلب ، كم فيك من قبرٍ قد انطـفـأت
 فيه الحياة ، وضجت تحته الرَّمم
 يا قلب ، كم فيك من غاب ومن جبـل
 تذوى به الريح أو تسمو به القم
 يا قلب ، كم فيك من كهفٍ قد انبـجـست
 منه الجدائل ، تجرى ما لها لُجـم !
 تمشى ، فتحمل غصصنا مزهرا نضرا
 أو وردة لم تشوّه حسنها قدم
 أو طائرا ساحرا مَيَّتا ، قد انفجـرت
 فى مقلتيه جراح حَيَّة وسم !
 يا قلب ، كم من مسرات وأخيـلة
 ولذة ، يتحامي ظلها الألم
 غنّت لفجرك صوتا حالمًا فرحا
 نشوان ، ثم توارت وانقضى النعم
 وكم رأى ليلك الأشـباحَ هائـمة
 مذمورة تتهادى حولها الرُّجـم
 ورفرف الألم الدامى بأجنحة
 من اللهب ، وأنّ الحزن والندم !
 وكم مشى حولك الدنيا بأجمعها
 حتى توارت ، وسار الموت والعـدم
 وشيئتْ حولك الأيام أبنيـة
 من الأناشيد ، تُبـهى ثم تنهـم !

ويرسم على محمود طه صورة مماثلة لقلبه ، منطوية على كثير من

المتناقضات فيقول من قصيدة بعنوان « قلبى » من ديوانه « الملاح الثالث » :

٠٠ مستوحشا فى الأفق مفقودا
وكانه فى سامر الشهب
هذا الزحام حباله اجتشدا
هو عنه نائم جد مفترب
مرتجعا كالعاشق التمل
ريتان من بهج ومن حزن
نشوان من ألم ومن أمل
مستهزئا بالكون والزمن
تلك السماء على جوانبه
بحر الحياة الفائر الزيد
كم راح يلتصق القرار به
هيمنان بين شواطئ الأبد !

وأكثر ما يلفت هؤلاء الشعراء من المتناقضات ما لفتهم فى مرحلة
الريادة من خلاف بين مظهر الإنسان ومخبره ، وبين سلوك الأخيار والأشرار ،
والفضلاء والأراذل وقل أن يبلغوا فى التعبير عن هذا التناقض حد الصور
الكلية المركبة ، إذ يكتفون - كما اكتفوا أبان مرحلة الريادة - بالمقابلات
اللفظية اليسيرة ، بما يلائم طبيعة العبارة الناقدة المنطقية . ومن ذلك قول
إيليا « أبو ماضى » من قصيدة بعنوان « أنا » فى ديوانه « الجداول » :

٠٠ عيناك من أثوابه فى جنّة
ويذاك من أخلاقه فى سبب
وإذا بصرت به بصرت بأشمت
وإذا تحسنته تكشف عن صبي
إنى إذا نزل البلاء بصاحبي
دافعت عنه بنساجدى وبمغلبى

وشتدّت ساعده الضعيف بساعدي
وسقرت منكبه القسريّ بمنكبي
وأرى مساوئه كأنّي لا أرى
وأرى محاسنه وإن لم تُكتب
والوم نفس قبله إن أخطأت
وإذا أمسّاء إليّ لم أتعب
مقرب من صاحبي ، فإذا مشيت
في عطفه الغلواء لم أتلرب !

وقوله مشيراً إلى طبع الإنسان من ديوانه « الخماثل » :

جمعَ الحسن والدمامة والإقدام
— والخوف والنهي والجنونا
والرجاء الذي يصير به الفسفد
— روضاً وشوكه نمرينا
والقنسوط الذي يُعزى من الأوراق
— في نشوة الربيع ، الفصونا

ومنه قول محمود حسن إسماعيل في « أغاني الكرخ » :

إيه يا قريتي ، أضيخي لِشاي
سكب اللحن في رنين شسجي
مسكاً أوثاره أشعة بدر
غارقات في صمته السرميدي
ساحرات النهي برعشة أطياف
تراقصن في الفضضاء الرضي
صدحت بالجلال في صمتها السامي
— لسرة محجّب أزلي
تلهم الرُشيد للضلول ، وتلقى
معجزات الهدي لكل غوي

وتسوق الإيمان للمجاهد الغاوى
فتنضرو من قلبه كل غي
فضحت كل ملحد حين أضفت
قدرة الله من سبناها الحري
هى فن السماء لاح على الأرض
— بلوح منقوش موشى

وقوله من قصيدة عن الساقية اسمها « القيثاره الحزينة » :

٠٠ لم يسمع النوح لخنوقة
تشكر إلى الدهر أسي قيده
خرساء ، لكن صوتها صارخ
يذيب قلب الصخر من وجده !
تلقى بموع الناس من فيضها
وبمعها باقى على عهد
تحيا زروع الحقل من ربه
من سوسن النبت ومن نده
ويزدهى الزهد إذا ما جرى
منهلها الصافى على خده
يفتح إن فاهت ، ويسدوى إذا
لم تسكب الدمع على مهده

ومنه قول إبراهيم ناجى من قصيدة « الأطلال » فى « ليالى القاهرة » :

يا لها من قمم كنا بها
تسلاقي ويمينا نبوح
نستشفت الغيب من أبراجها
ونرى الناس ظلالا فى السفوح
أنت حُسن فى ضجاء لم يزل
وأنا عندي أحزان الطفل
ويقسايا الظل من ركب رحل
وخيوط النور من نجم أفل

انظروى ضحكى ورقمى فرحا
واتا احمىل قلبا نُبعا
ويرانى الناس روحا طائرا
والجوى يطحنى طحن الرّعى

والى جانب هذه المقابلات اللفظية والمعنوية الكثيرة ، تقوم كثير من قصائد هؤلاء الشعراء على التناقض بين الواقع والمثال فتصبح القصيدة كلها رمزا لهذا الموقف الرومانسى من المجتمع والحياة والحب . وما اكثر ما صوروا لوعتهم وهم يشهدون تماثيلهم الخيالية حطاما على صخور الواقع الصلب ، وما اكثر ما عبروا عن روعتهم حين تنكشف لهم طبيعة الحياة واخلاق الناس عن غير ما كانوا يظنون . لكنهم فى كل هذا قلّ أن يفلتوا من إصار البيان اللفظى والمقابلات المباشرة .

دراسة تطبيقية

حصاة القمر

للشاعر محمود حسن إسماعيل
من ديوانه « أين المفر »

سَيَّانٌ فِي جَفْنِهِ الْإِغْفَاءُ وَالسَّهَرُ
تَامَتْ سَنَابِلُهُ وَاسْتَقِظَ الْقَمَرُ
نَمْسَانٌ يَحْلُمُ وَالْأَضْوَاءُ سَاهِرَةٌ
قَلْبُ النِّسِيمِ لَهَا وَلَهَانٌ يَنْفَعِرُ
مَالِ السَّنَا جَائِثًا يَلْقَى بِمَسْمَعِهِ
هَمْسًا مِنَ الْوَحْيِ لَا يَدْرِي لَهُ خَبِرُ
وَاطْرَقَتْ نَخْلَةٌ قَامَتْ بِتَلْعَتِهِ
كَأَنَّهَُا زَاهِدٌ فِي اللَّهِ يَفْتَكِرُ
إِنْ هَفَّتْ نَسْمٌ بِهَا خَبِلَتْ نَوَائِبُهَا
أَنَامَلَا مَرَعِشَاتٍ هَزَّهَا الْكِبَرُ
كَأَنَّمَا ظَلَمْنَا فِي الْحَقْلِ مَضْطَّهِدِ
صَبُتُ السُّكُونِ إِلَيْهِ جَاءَ يَعْتَذِرُ !
اللَّوْحُ نَشْوَانٌ ، فَاخْشَعُ إِنْ مَرَرْتَ بِهِ
فَضِيفُهُ الْبَاطِشَانُ : اللَّيْلُ وَالْقَدَرُ
كَأَنَّ أَغْصَانَهُ أَشْجَبَاحَ قَافِلَةٍ
غَابَ الرِّفْقَانُ عَنْهَا : الزَّكَبُ وَالسُّفَرُ
مَبْهُورَةٌ شَخِصَتْ فِي الْجَرِّ ذَامِلَةٌ
كَأَنَّهُمَا لِحَبِيبٍ غَابَ تَنْتَظِرُ
أَوْ أَنَّهَا نَسِيتْ عَهْدًا وَانْعَشَّهَا
شَجْوُ الرِّيَّاحِ فَهَاجَتْ قَلْبَهَا الذِّكْرُ

أو انتهاء والاسى المكبوت فى فمها ،
 بناتٌ وعِدٌ بها عُشاقُها غدروا
 عجماء تنيس كالتعمق عابسة
 ومله أو فاضها التهويم والخذل
 يا ساكب النور ، لا يدرى منابه
 لأنت قلب يُسحّ الحبّ ، لا قمر !
 هيمان ، تعمل وجَدَ الليل أضلع
 والليلُ تقتله الأشجان والفسكر
 كأنه زورق فى الخلد وحلّسه
 تيّاره من ضفاف الخلد منصدر
 يا طائرا فى رُبى الافلاك مخفيا
 يمشى على خطوه الإجمال والحدز
 أذخ اللثام ، فمهما سرت محتجبا
 نمتُ على نورك الأسدال والستر
 سلامَ هَسْكَ بالأنوار فى زمن
 إليك يظما فيه الزّوج والبصر
 الأرض مقتولة الأسرار ساخرة
 كأنها شيخة بالناس تتجر !
 تقبلتُ كل مولود يقهقه
 وقهقه اللّحى لما جاء يندثر
 يا طائفا ، لم يَمُ سرٌّ على كبير
 إلا وحقك من أحلامه أثر !
 تمشى الهوينى كما لو كنت مقتفيا
 آثار من دنسوا مفنساك واستقروا
 ليلتك البيض ، والأيام تحسدها ،
 عرائس عن صباها انحلت الأزر
 سمعتُ محرك فى الأضواء اغنية
 حبرى تأوّه عنها الرّيح والشجر !

وَعَيْنُهَا وَنَقَلَتِ السَّرَّ عَنْ فَمِهَا
 لِمَنْ أَبُوحَ بِهِ ؟ وَالنَّاسُ قَدْ كَفَرُوا
 آمَنْتُ بِاللهِ ، كُلُّ الْكُونِ فِي خُلْدِي
 هَائِلٌ إِلَيْهِ ، الْحَصَى وَالذَّرُّ وَالْحَجَرُ
 ذَرَّتْ عِيُونُكَ دَمْعًا لَيْسَ يَعْرِفُهُ
 إِلَّا غَرِيبٌ بِمِصْدَرِي حَائِثُ ضَجَرِ
 قَلْبِ كَقَلْبِكَ مَجْرُوحٌ ، وَفِي دَمِهِ
 هَالَاتُ نَوْرِ إِلَيْهَا يَنْصَتُ الْبَشَرُ
 إِنْ الْعَذَابُ الَّذِي أَضْنَاكَ ، فِي كَبْدِي
 مِنْ نَارِهِ جَذْوَةٌ تَقْلِي وَتَسِيَّتَعِرُ
 سَرَى كَلَانَا وَتَبْعُ النُّورَ فِي يَدِهِ
 أَنْتَ السَّنَا ، وَأَنَا الْإِنْشَادُ وَالْوَتَرُ
 وَأَشْرَبْتَنَا اللَّيَالِي السَّوْدَ أَدْمَعْنَا
 وَأَنْتَ سَالِي ، وَنَفْسِي غَالِيهَا الشَّرُّ
 كَانَ وَجْهَكَ فِي السُّطْحَانِ ، حِينَ غَدَا
 إِلَيْكَ يَوْمِيءَ مِنْ أَرْوَاحِهَا نَظَرُ
 مُبَشِّرٌ بِنَبِي ، ذَاغَ مَوْثِقُهَا
 عَلَى الْعَوَالِمِ مِنْ أَضْوَائِهِ ، خَبِرَ
 اللهُ أَكْبَرَ . يَا ابْنَ اللَّيْلِ يَا كَبْدَا
 لَمْ يُضَيِّنْ أَسْرَارَهَا التَّطَوَّافُ وَالصَّبْرُ
 بِكِي الْحَيَارَى عَلَى الدُّنْيَا مُوَاظِمُهُمْ
 وَصَرَّعَتْهُمْ بَلَايَا الدَّمْرِ وَالْغَيْرِ
 وَأَنْتَ حَيْرَانٌ مِنْذُ الْمَهْدِ .. لَا وَطَنَ
 وَلَا رَفِيقَ ، وَلَا دَرْبَ وَلَا سَفَرَ
 لَكِنَّ طَرَفَكَ نَشْوَانُ السَّنَا ، ذَهَبَتْ
 مِنْ أَيْدِي السَّحَرِ مِنْ بِلَوَاهِ تَنْهَمِرُ
 قَفْ مَرَّةً فِي سَمَاءِ الْفَيْلِ ، وَاصْبِغْ إِلَى
 مَحْيَرَيْنِ سَرَوْا فِي الْحَقْلِ وَانْتَشَرُوا

قوم همُ الدمع والاهات تحملها
 اقفاص عظم لهم من خطوها نُذّر
 كانت مناجلهم ، والله مُثْرِبُهَا
 ياسن الحديد ، من الباماء تنصهر
 مشوا بها فى مغانى النور تمسبهم
 جنائزا رُكز انت لها زمر
 جاسوا الحقول مساكننا ، جلايهم
 توراة يؤس عليها نُقرا العير
 يَجْنون ايامهم ضنكا ومصفية
 يمس افاء لهم واديهم النضر
 ساءلت سُنبلهم : ما سر شقوتهم
 وعين غبار يديهم مرجك العطر ؟
 فمال واسترجعت عيادته نفما
 يلغر من الموت ، فى اصدائه سحر
 واذ بها فى قراب الحقل نائمة
 تحكى توابيت لم توجد لها حفر
 بكى الحصيد على احران غارميه
 متى سيحصد هذا الدمع يا قمر !

ذكرنا ان محمود حسن إسماعيل من أكثر الشعراء اقترابا فى شعره
 الوجدانى من طبيعة « الرومانسية » بمعناها الكامل ، فللتجربة الشعرية
 عنده - بفضل صياغتها الفنية الخاصة - أكثر من مستوى تتجاوز فى بعضها
 الالتصاق بالواقع وتحلق فى أجواء من الخيال الغائم تقترب فيها من مشارف
 الرمز . والطبيعة لديه ليست « خلفية » للتجربة النفسية أو العاطفية أو
 أداة لانتزاع صور بيانية مستمدة من عناصرها ، بل هى خطوط واللوان
 الأساسية فى صوره الفنية تمتزج بخطوط الموضوع النفسى أو العاطفى امتزاجا
 كاملا فى أغلب الأحيان .

وللشاعر جرأة ظاهرة على علاقات الأشياء فى الواقع وإقامة علاقات جديدة مكانها يقوم فيها الخيال البعيد بتركيب صور مجسمة جديدة ، وله إلى جانب ذلك جرأة على ألفاظ اللغة وبناء جملها نابعة من سيطرة واضحة على أدواته الفنية ، وليست عن عجز أو جهل بأصول اللغة وأصرارها • وقد تنتهى به هذه الجرأة وهذا الخيال البعيد أحيانا إلى شطط فى التجسيم أو عقد الصلات بين الأشياء أو استخدام الألفاظ والعبارات ، وهو أمر مألوف عند الشعراء الرومانسيين • وقد ذكرنا فى دراستنا للمعجم الشعري والصورة الشعرية أنه - كأغلب الوجدانيين - مولع ببعض الألفاظ التى تعبر عن معان أساسية فى الموقف الوجداني والتعبير الفني عنه • وقلنا إن النور - مفردا أو مقترنا بدلالات الألحان والطبوع - من تلك الألفاظ المحورية فى شعره •

والنور فى هذه القصيدة محور معانيها وصورها ، فهى تتحدث عن القمر وما يشيعه نوره فى الطبيعة وفى نفس الشاعر من أجواء وأحاسيس • لكن الشاعر لا يقف من النور عند ألفاظه ومرافقاته ، بل يتخذ منه منطلقا لتجسيم مشاهد الطبيعة وخلجات النفس فى إطار من المعانى الأساسية المتصلة به • وقد تحدثنا من قبل عن ميل الشاعر إلى أن يربط بين مشاهد الطبيعة ومعانى الطهر والتقوى والعبادة • وهو هنا يجرى على ذلك السنن الفني والنفسي فيربط بين النخلة ، والزهد والتفكير فى الله ، وبين السنن والوحي ، وبين النور والإيمان •

والنخلة عند الوجدانيين شجرة « رومانسية » إن صح هذا التعبير ، يجدون فيها من المعانى المختلفة ما يلائم أحوالهم النفسية وميولهم الفنية ، فهى أحيانا رمز للضعف ، وأحيانا للمسكينة ، وأخرى للمتفرد والعزلة • وهى توحى بكثير من الصور الفنية التى يراها الشاعر فى وجودها المادي أو فيما ينطبع حولها فى وجدان الشاعر من خيالات وأحاسيس •

وصُور الشاعر فى هذا المجال صور مركبة ، قد يستقصي فيها المعنى

الواحد فيجسّمه تجسّما معتمدا ، وقد يضيف إليه ما يلائمه ، وقد ينتقل منه إلى معان أخرى لا يربطها به إلا مجرد الجو النفسي العام . وهو لهذا لا يقنع بتشبيه النخلة بالزاهد ، بل يضيف إلى ذلك تشبيهين أحدهما يتصل في معناه العام بما يمكن أن يدل على التوبة أو التقوى فيرتبط بجو الزهد الذي رآه الشاعر في النخلة ، والثاني يمثل « شطحة » من تلك الشطحات التي نصادفها كثيرا في صور الشاعر الخيالية :

واطرقتُ نخلة قامت بتلعتسسه
كانها زاهد في الله يفتكر
إن هفّ نَسَمَ بها خيلت ذوائبها
. اناملا مرعشات هزها الكبير
كانما ظلها في الحقل مضطهد
صمتُ السكون إليه جاء يعقتر !

وقد عُرِفَ الشاعر - كما ذكرنا - بهذا اللون من التجسيم والتشبيه والمجاز المتصل بالمعاني الدينية والصوفية ، ومنها قوله في قصيدة « ليل وريح وحب » من ديوان « أين المفر » :

وكان الأفق كالحراب
وركب السريح كالآواب
يطوف مُدْنِدِن الأسراب
كصوفي يدق الباب
على سرّ النبيين !

على أن المجاز في هذه القصيدة لا يبلغ كثيرا حدّ التجسيم المركب الموهل في الخيال ، كالذي نراه في بعض قصائده الأخرى من مثل قوله في وصف القهظ :

واقمى على الأسسوار قيظ رأيته
يطلُّ بوجه الحائق المقتسّم

يلوح كجلاد الظلال ، وهذه
سياط اللظى منه طوال التضرع
يَكْدَنُ يُجِلِنُ الظِّلَّ وَهَمًّا ، وَغُصْنَهُ
تهافت مفزوع عميق التروم
وقوله :

كأن القصور الشامخات بأرضها
محارِبُ جَنٍّ في مزارٍ محرمٍ
يطنُّ حوالِيهِمُ الهجير كأنه
تخافتُ عاريٍ حولِ عِرضٍ مثلمٍ
وينفخ كالصِّدادِ نارا شراؤها
تنسأهُنَّ خزيٍ في ضميرٍ منمَّمٍ
مشيتُ بها حيران ، أشبه خاطرا
بقلب ملولٍ جازع اليأس مظلم
افتش من سحر الربيع وعطره
كأنني نَقَّابٌ بأحشاءٍ منجمٍ
لقد مات واغتالت مفانيه بختة
كما اغتال عصفُ الشكِّ أحلامَ مفرمٍ

والإثم والندم والجَنِّ والأشباح عناصر تتردد كثيرا في صور الشعاع
وينتهي من خلالها إلى « تجريد » بعيد قد لا يكون مقبولا في بعض الأحيان ،
وقد يذكرنا - في إطار حديث - ببعض صور أبي تمام - ومن حديثه عن
الإثم والمعصية قوله :

النهر جَبَّارٌ عَصَاكَ فلاح محمومًا تلوى
والعطر زنديق يُذيع عذابه ويقول : سلوى
والطير مجروح الفناء ويلبس الآهات صفوا
والريح جَنٌّ أثم ، وخزته زلَّته فينوي
وطوى الفضاء مزجرا ، متهاككا يستلَّ عفوا .

ولعلنا نلاحظ فى تلك الصور اعتماد الشاعر على التشبيه المتتابع وإن تميزت التشبيهات بالجدة والطرافة • وإتباع الشاعر لهذا الأسلوب البياني يمثل ثقافته العربية ومعرفته الواسعة بالتراث الشعري القديم ومحاويله أن يزاوج بين « الأصالة والمعاصرة » •

وتصادف فى القصيدة طائفة من هذه التشبيهات المتتابعة فى قوله « كأنما ظلها فى الحقل مضطهد •• كأن أغصانه أشباح قافلة •• كأنها الحبيب غاب ينتظر •• أو أنها نسيت عهدا وأنعضها عهد الرياح •• أو أنها الأسى المكبوت •• كأنه زورق فى الخلد » وغير ذلك مما يبدى التشبيه فيه واضحا أحيانا ، أو ضمنا فى أحيان أخرى •

واستغراق الشاعر فى نجوى القمر والمزاوجة بين مشاعره وما يتوهم من مشاعر ذلك الكوكب يمثلان النشوة الروحية للشاعر الرومانسي فى رحاب الطبيعة وكأنما أصبح عنصرا من عناصرها ، وهو ما يمكن أن ينطبق عليه مجازا ما أسماه الدكتور مندور « الحلول الشعرى » فى حديثه عن قصيدة « السماء » لخليل مطران :

سمعت سمرك فى الأضواء أغنية
حيرى تأوه عنها الريح والشجر
وعيتها ونقلت المر عن فهمها
لئن أبوح به ؟ والناس قد كفروا !
أمنت بأله ، كل الكون فى خلدى
هاد إليه ، الحصى والذّر والشجر
نرت عيونك سمعا ليس يعرفه •
لا غريب بصدري حائر ضجر
قلب كقلبك مجروح ، وفى دمه
هالات نور إليها ينصت البشر
إن العذاب الذى أضناك فى كبدي
من ناره جذوة تغلى وتستمر

صرى كلانا ، ونبع النور فى يده
أنت السنا ، وأنا الانشاد والوتر
وأشربتنا الليالى السود أدمعنا
وأنت سالى ، ونفسي غالها الشر
كان وجهك فى الشيطان ، حين غدا
إليك يومىء من أدواحها نظر
مبشر بنبي ، ذاع مؤثلقا
على العوالم من أضوائه خبر !

ويجمع الشاعر فى هذه الأبيات بين الشجى المألوف فى النماذج الجديدة
من الشعر القديم ، فى البحور الطويلة ، وهذه « الشفافية » الحديثة
فى الألفاظ والصور وما تولد من انغام داخلية تُجَنِّح الإيقاع الأساسى للوزن
وتزيده شجى من ناحية ، وقدرة على الإحياء بمستويات أخرى غير مستوى
التجربة المادي ، من ناحية أخرى . ونكاد ننسى فى هذا الإيقاع المركب لمن
يتوجه الشاعر بالخطاب ، وتصيح نداءاته استغاثات مطلقه لقلب مفطور
وروح حائرة .

وهذا الأسلوب من الخروج على المستوى الواقعى الأول للتجربة
من خلال الاستغراق فى عناصر الطبيعة أسلوب مألوف لدى الشاعر . ومنه
ما نلقاه فى قصيدة له بعنوان « انتظار » يبدوها منذ المطلع بما يوحي بأن
هناك وراء التجربة العاطفية عالما آخر من عوالم الأشواق والغربة الروحية
فيقول :

« انتظرني هنا مع الليل ، إني
أنا فى صدرك المحطم يرب » !
هكذا قالت الشقيقة ، والليل
— على صدرها اثنين وشعر
ولها نظرة ، كان بقايا
من وداع على الجفون تمز

وابتهال ، كأنه غرية الطير
— لها في سمائم اليبس سير
ولها حيرة تعلّمتُ منها
كيف تهويمة النبين تعرف !

فمثل هذه المعاني المتصلة بالليل والأسرار والابتهاال والغربة والنبوة
لا يمكن أن ترحى بتجربة محصورة في نطاق عاطفة الحب كالمهمود في
« انتظار » الشعراء ، لهذا لا يجد الشاعر خيرا في أن يتحول إلى خطاب
الريح ، كما يخاطب القمر في هذه القصيدة ، فيزواج بينها وبين نفسه في
تيهه وحيرته وقبوده :

وَلَوِىَ يَا رِيَّاحَ ، أَنْتَ خَضَمٌ
مَا لَهُ أَيْنَمَا تَوَجَّهْتَ بِرُّ !
أَنْتَ مِثْلِي تَلَقَّيْتُ وَأَنْتَ تَطَّارُ
فَوْقَ أَوْتَارِهِ الْخَفِيَّةِ نَبْرُ
جَمَعْتَنِي بِكَ اللَّيَالَى كَمَا يَجْمَعُ
— سَحَرُ الْهَوَى وَبِلَوَاهِ سَسَدُ
أَنْتَ قَيْثُ سَارَةِ وَقَلْبِي عَزِيفُ
وَكَلَانَا رَمَاهُ فِي الْقَيْسِدِ أَسْرُ
كَبْلِكَ الْإِنْفَاقُ ، تَجْرِينُ فِيهَا
لَا مَزَاةَ يَاوَيْكَ ، لَا مَسْتَقَرَّ
تَشْتَكِينُ الْإِسَارَ وَالْجَرَّ سَاهُ
سَاهُ عَنْ أَسَاكَ ، وَالْكَوْنَ وَقَرَّ
أَعْلَى يَا رِيَّاحَ ، قَيْلُكَ خُلْدُ
وَبِلَايَاكَ لَيْسَ مِنْهَا مَفْرَ
وَأَنَا فِي الْقَيْدِ مِثْلَكَ حَيْرَانُ
— أَخِيرُ سَلَامِي أَمْ شَرُّ ؟

مسلبتني على مطافك أرزاء
— رمانى بهما غرام وشمر
ومتاهاتُ شاعري ضلّ ما يدري
— أزهّدُ حياثه ام كفر !
حَيَّروه ، فعلمه جنبه ، لو يدرون
— شيء عذابه مستمرّ !

وهنا أيضا يتحول وجود الريح المادي المألوف الذى يرتبط عادة فى
أذهان الناس بالقدرة والحرية والانطلاق ، فيغدو رمزا للقيود والاسر •
وتقلب على القصيدة روح الفقد و « الظلم » إلى النور والضيق بالناس
والأسى لصير الإنسان فى الحياة • وهى كلها معان رومانسية مألوفة يكسبها
الشاعر لمسات ذاتية بنداؤه واستفهاماته المتكررة وبعض مجازاته المبتكرة ،
كما فى قوله :

يا طائرا فى ربي الأفلاك مختفيا
يمشى على خطوه الإجمال والحذر
أرّخ اللثام ، فمهما سرت محتجبا
نمّت على نورك الأسجدال والستر
علامَ هَنُوكَ بالأنوار فى زمن
إليك يظلم فى الروح والبحر ؟
الأرض مقتولة الأسرار ، ساخرة
كانها شيفة بالناس تتجر !
تقبّلت كل مولود بقهقهة
وقهقهة اللحد لما جاء يندثر

وتتردد فى القصيدة ألفاظ تصوّر ميل الشاعر إلى عالم الأسرار والخفاء
والغموض وما يمثل من إحياءات أثرية لدى الشاعر فى كثير من صوره •
ولا شك أن القمر ، وما يشيعه من جو حالم ونور رقيق يوحيان بمثل ذلك

المعجم الشعري الخاص ، كقوله مثلا : « يا طائرا في ربي الأفلاك مختلفيا •
أرخ اللثام •• الأسدال والستر • الأرض مقتولة الأستار • لم ينم سرى على
كبد • دنسوا مفناك واستتروا • وعيتها ونقلت السر عن فمها » •

وتقتزن هذه الألفاظ وإحياءاتها الغامضة بصور خيالية حاملة تزيد من
هذا الجو الضبابي المليء بالذكريات والأوهام :

— عجماء تنبس كالتمتام عاتبة
وملء أوفاضها التهويم والخدر
— هيمان تحمل وجد الليل اضلعه
والليل تقتله الأشجان والفكر
كأنه زورق في الخلد رحلته
تيازؤه من ضفاف الخلد منصدر
— كأن أغصانه أشباح قافلة
غاب الرفيقان عنها الركب والسفر

والبيت الأخير يلفت نظر الدارس إلى ظاهرة ملحوظة عند الشاعر يمكن
أن نسميها ثنائية التعبير ، كما في قوله « غاب الرفيقان عنها الركب
والسفر » • وقد تجيء هذه الثنائية من وحي الوزن والقافية داخلية مع ذلك
في نسيج البيت كله ، وقد تجيء معبرة عن ربط طريف بين الأشياء أو التفات
نفسى فجائى من شعور إلى آخر •

فمن الثنائية التى تتلامح مع بناء البيت، وإيقاع الوزن قوله « وملء
أوفاضها التهويم والخدر ، والليل تقتله الأشجان والفكر • نعت على نورك
الأسدال والستر • يُضِن أسرارها التطوف والسهير »

ومن الثنائية التى تجمع بين النظائر أو تصور التقلب النفسى قوله :
« الدوح نشوان فأخضع أن مررت به ، فضيفه الباطشان : الليل والقدر •
كأن أغصانه أشباح قافلة ، غاب الرفيقان عنها : الركب والسفر • يا طائرا
فى ربي الأفلاك مختلفيا ، يمشى على خطوه الإجفال والحذر » •

ونستطيع أن نجد نماذج لهذه الثنائية في قصيدته « انتظار » التي
أشرنا إليها من قبل كقولها :

ها هنا خيمت جراحى وموسم
— رياحى كان حُداء وقفر
ومدنت الجناح ارتقب النور
واشتاقه لعلّى افر
ولعلّى .. ومزّ حولى زمان
والبحى والرياح نوح وقبر
وأنا والظلام منتظر مثلى
عبد يُسلّيه فى الغياهب حر
قمة من وساوس وارتعاش
أنا فيهما - رغم المقادير - نصر
انتظرنى هنا .. وطال انتظارى
وهى فى أعينى التفات وذعر
وسـزال لكل شئ حوالى
وايماءة لكل طيف يمرّ
وانتباه وغفلة وريبع
وخريف وشبيب زهر وعطر
وجناح يهفو وآخر يهتاج
— ومن بين ما يرفان طير
وأنا سبب توهج منـه
لخطاها ايك رطب وزهر

وختام القصيدة بما فيه من صور بديعة يمثل إحساس الشاعر الوجدانى
المبكر بشقاء الفلاح ، على نحو تمتزج فيه الهموم الذاتية بهوم الجماعة
فى إطار من مشاهد الطبيعة النابضة بروح المأساة ، الحافلة برييح الموت ،
وفى عبارات من البيان المحكم والتجسيم البنيى :

كانت مناجلهم ، والله مُقْرِئُهَا
بِاسِ الحديد ، من البأساء تنصهر
مشوا بها فى مغانى النور ، تحسبهم
جنانزا ، زَمَرِ أَنْتَ لَهَا زَمَر
جاسوا الحقول مساكننا ، جلابهم
توراة يؤس عليها تقرا العبر !

المرحلة الأخيرة

المرحلة الأخيرة

شهد الوطن العربي منذ نهاية الحرب العالمية الثانية كثيرا من ألوان التحول الاجتماعي والاقتصادي والسياسي ، كانت بدايات بعضها قد نشأت قبل هذه الحرب ثم نمت واكتملت خلالها أو بعدها بقليل ، ونشأ بعضها لما جلبته الحرب من مشكلات وما خلفته وراءها من أوضاع .

فمن الناحية السياسية العامة ، هز ضمير الإنسان ما أحدثته الحرب من دمار رهيب ومأس فاجعة أضافت إلى ما كان مترسبا فيه من ذكريات مريرة عن الحرب الأولى، رصيذاً من تجارب أكثر مرارة وأعظم دلالة ، فزاد شكه في قيمة الحضارة وثمرة العلم وقدرة النفس الإنسانية على الصب والخير .

ومن الناحية المحلية الخاصة ، بلغت حركات الاستقلال في الوطن العربي ، والأوطان المحيطة به في آسيا وإفريقيا ، أوجها ، وحقق بعضها غاياته بطريق السلم في وقت مبكر ، واتخذ بعضها صورة حروب ثورية دامية ضد قوى المحتل الأجنبي ، كُلت بالنصر في النهاية .

وجاء ضياع فلسطين فكان مأساة عميقة مسّت نفس كل عربي واثارت صراعا عسكريا وسياسيا معتدا كان له ، وما يزال ، أكبر الأثر في أوضاع الوطن العربي وسياسته واقتصاده .

وحدثت تحولات اقتصادية واجتماعية ضخمة في بعض أرجاء الوطن العربي باكتشاف مصادر جديدة للثروة غيرت من وجه الحياة في تلك البلاد وزادت من ارتباط الوطن العربي بمشكلات العالم الحديث وقضاياها .

وكان لكل ذلك أثره في الشعر، فبدأ كثير من الشعراء ينفرون من ذاتية

الوجدانية السرفة وانشغالها بقضايا فردية لم تعد ، بعد أن ظهرت الأوضاع الجديدة ، قادرة على التعبير عن حاجة المجتمع وروح العصر • وبدأت بواكير الواقعية تظهر في الشعر والقصة القصيرة والرواية •

ولم يعد الشعراء يقنعون بما أحدثه الوجدانيون في بناء القصيدة العربية من أشكال جديدة ، قراحوا يلتمسون شكلا يستطيعون أن يقرّبوا خلاله من واقع الحياة اليومي ويعبروا عن ذلك الواقع بكل تفصيلاته و « نثرته » • فكان أن ظهر « الشعر الحر » الذي يتجاوز نظام المقطوعة المتغيرة القوافي ، ويعتمد - كما هو معروف - على وحدة التفعيلة ، ولا يقصد قصدا إلى القافية ، بل يوفق في ذلك بين طبيعة التجربة والصورة ، وما تقتضى من إيقاع •

على أن تلك المشكلات والقضايا التي جتّت على الوطن العربي ، كانت ما تزال تحمل من المعاني الرومانسية ما يمكن أن يجد فيها الشعراء من ذوى النزعة الوجدانية مثارا لوجدانهم وحافزا للإبداع في الصورة الرومانسية المألوفة • فمشكلات الحرب وفواجعها الإنسانية ، وضياح فلسطين وما جلبه من مأس على المستوى القومى والفردى ، والتحول الاجتماعى الكبير فى بعض أرجاء الوطن العربى ، كل ذلك كان يحمل من المعانى ما يمكن أن يهز وجدان بعض الشعراء ويثير فى نفوسهم ما أثاره التحول الحضارى السابق ومشكلاته فى نفوس سابقيهم من إحساس بالضياح، ومن تمزق بين الماضى والحاضر، ومن الثقات إلى وجوه المأساة فى الحياة والطبيعة •

وهكذا رفض بعض الشعراء مبدأ « الالتزام » السياسى الذى كان قد بدأ الواقعيون يناقشونه ويدعون إليه ، ونفروا من إلحاح الشعراء على صور الحياة اليومية أو مشكلاتها السياسية وما جلبه ذلك من أساليب فنية لا يرضون عنها ، ومضوا فى اتجاّهم الوجدانى محتذّين دروب رُؤّاده السابقين •

وتعبّر الشاعرة ملك عبد العزيز فى ديوانها « قال المساء » عن رفض الواقعية فتقول :

لماذا نسخر اليوم من الانتقام والأحلام
ونضحك إن سمعنا الهمة الخضراء ..
تُرجفها رياح الشوق ، تُرسلها مع الأنعام ؟
وتُسَمِّننا حماقاتٌ صغيرات ليدانُ العودُ
خجولات رقيقات كهمس الطائر الغريد
ظلالُ الورد خدّاهما
وزهر الياسمين الغضنُ بسمتها وريّاهما !
لماذا قد تجمّدتنا وحكمتنا جناحيننا
وفى الطين العميق القورِ عُصنا ملء ساقينا ؟
أصابنا الفلأطُ السود مزقت الندى الشفاف
ونبتت الياسمين الغض قدّت زهره الرفاف
ولم ترفق بنور البدر منداحا على الأفاق
فهتكت الضياء الناعم الرقراق
ولت لؤلؤات الأنجم الزهراء ترميها
بيثر ما لها قاعُ
تفوص .. تفوص حائرة ، فلا حول ولا باعُ

لماذا قد تجمّدتنا وحكمتنا جناحيننا
وفى الطين العميق القورِ عُصنا ملء ساقينا
وكلمات غريرات مُنداة بدمع الصبّ ..
لم تسلّم من الإحجاف ، لم تسلّم من اللعنه
طرحناها ، سحقناها ، ذروناها بلا رحمة !
وقلنا : ما الحنان الحلو غير الضعف والتسليم ؟
وغير ثماله حمقاء من عهد الهوى الطائش
وغير قُرارة الأطفال جُزناها لعهد العقل
وما الإيمان إلا ملجأ العاجز
ونحن القوة اكتملت ، ونحن الفضل !
لماذا قد تجمّدتنا وحكمتنا جناحيننا ؟

وفى الطين العميق الغور غصنا حلىء ساقينا ١
ولكن ، ما الذى يحدث لو أننا تفتينا
بارهام لنا كانت ، بإحلام تَمَنِينَا
وماذا لو بنتنا فى زوايا قلبنا ظُله
ولو أننا عرشناها
بنبت الياسمين الغضّ واللبلاب
وأطلقنا الصبا طفلا يغنى فى حناياها ١

والحق أن الاتجاهات قد تداخلت فى تلك المرحلة كما يحدث فى مراحل الانتقال الكبيرة ٠ فلم يكن كل دعاة الشعر الحر من الواقعيين حينذاك ٠ والقصيدة السانقة من هذا الشكل الجديد، ومع ذلك تدافع بحرارة عن العواطف الإنسانية التى تتكرر لها وازدراها المذهب الواقعى فى أول نشأته ، كما يحدث عادة فى نشأة كل مذهب جديد ٠ ولم تكن القضايا السياسية والاجتماعية بهذا الوضوح الذى يدفع إلى الالتزام بموقف حاسم محدد ، ولم يكن الشعراء بمعزل عن الطبيعة « الوجدانية » لكثير من وجوه الحياة فى الوطن العربى ، فجمع كثير من الشعراء بين شعر الالتزام وشعر الوجدان كالذى نراه فى شعر بدر شاكر السياب ، الذى لا يكاد يخلو ديوان له من قصيدة أو أكثر يحن فيها حنيناً رومانسياً إلى مراتع طفولته وصباه ، ويتغنى فيها بحبه على نحو عاطفى محض ٠

لذلك يصعب دراسة هذه المرحلة دراسة متأنية شاملة فى فصل واحد من فصول هذا البحث ، ويجدر أن تفرد بدراسة مستقلة تبين طبيعة تجاربها واختلاط اتجاهاتها وما جد فيها من أشكال فنية وقضايا كثيرة تتصل بموسيقى الشعر ووضوح عبارته وغموضها ، وطبيعة الالتزام وأثره على المستوى الفنى للشعر ، والعلاقة بين هذه الألوان الجديدة من الشعر ، والمتلقى العربى ، وأثر الاتجاهات الأوروبية فى الشعر والفن على بعض هؤلاء الشعراء الذين تعددت روافد ثقافتهم وتباينت مستوياتهم ٠

وحسب الدارس هنا أن يشير إلى بعض الخطوط العامة لهذه المرحلة ،
مبينًا امتداد المراحل السابقة فيها ، وما أتت هي به من جديد في الإطار العام
للاتجاه الوجداني .

• • •

كان أصحاب « الالتزام » يرون في الشاعر « مناضلاً ، سياسياً
 واجتماعياً يشارك بفنه الواقعي في أمور السياسة والمجتمع ، على حين ظلُّ
 الرومانسيون يصـوّرونه إنساناً مرهف الحس ، قلق الوجدان ، « يأسى »
 لما يشهد في المجتمع من مفاسد ومظالم ، ويعذبه شعور دائم بالغربة في حياة
 جهمة مليئة بالمرارة والضياع . ولا يختلف هذا الموقف كثيراً عن موقف
 الشعراء الوجدانيين في المراحل السابقة ، وإن اتسم - في التعبير - بمزيد
 من التجسيم لمعانى الكآبة والفشل والإحساس بوطأة الحياة والناس - ومن ذلك
 قول شاعر من هؤلاء الشباب من تصيدة له أسماها « المساكين » (١) :

عرايا الروح منهزمون في أعينهم دعرُ
من الماضي ، إلى الآتى .. طيور حالمها وكر !
من الماضي الذى قرّرت إفاعيسه ، وما قرّوا
إلى الآتى ، ودرّبُ الفساد فى أعماقهم نهر
رهيب الموج كالخوف ، كثيب الشط مغيّر !

بوادى الموت ينتحبون فى مقبرة الأمس
فإن عابوا ، فمن رمسٍ إلى رمس !
خطى شلاءً قيّدها عذابُ الوهم والحس
وفى أيديهمُ اللاشئُ بين جوانب الكاس
وفى أذانهم لحن شقي غامض الجرس
وفى أعينهم ماذا ؟ سوى الحرمان واليأس !
رأيتهم على سفن يحطم صدرها البحرُ

باجنحةٍ معزّقةٍ على الأفاق تنتحصر
وليل يكره الأنوار ، ليل ما له فجر
وأشباح على الخلعان يصرخ حولها الشر
تفرّعهم إذا وقفوا ، وتبلمهم إذا مروا
وإعصار من الأوهام ، يعضهم إذا فروا

يعيشون بأرواح تمانق ظلمة المسجن
وافئدة معذبة بنار الحب والفن
ينوحون مع الطير ، ويكفون مع الفصن
ويرتعدون كالأوراق ، في زوينة الحزن
باشواق مقدّسة ، تضمّ مشاعر الكون ا

ونلاحظ في هذه المقطوعات تلك المجازات التي تستمد عنصا صرها
- كالمألوف - من مشاهد الطبيعة وأحيائها وإن تميزت بشيء من التركيب
يقربها من التجسيم ، كما في تصويره لنهر الزمن الممتد بين الماضي والحاضر ،
وحديثه عن سفن الشعراء المحطمة وخلقانهم المليئة بالأشباح .

وقد نجد تأكيدا لهذه النزعة إلى تتابع الصور المجازية المجسمة في
أبيات للشاعر نفسه يصور فيها إحساسا مماثلا بالذعر والوحشة والضياح ،
يقول فيها :

وقفت بباب الليل ، في ظل دوحية
على شاطئٍ جهيم الظلال رهيب
ترشّ عليها المتحجبُ قيض دموعها
فأسمعها في الصمت رجّع نحيب
وتهتز في لحن المياه غصونُها
فترسم في عيني ظلالَ غروب
وقفت ، وإيامي شراعٌ سفينتي
بدا شطّها الموعود غير قريب

يفرّعنى الإعصار يهدر غامضاً
فإن يئرت فالليل العتيء مريبى
ونادىك اشواقى وأنت على المدى
بأفاق أحلامى .. وراء غيبى
وكم طالعت روحى خيالك عابراً
مساءً حنينى ، أو صباح شجونى
وفى وحدتى الخرساء صليت خاشعاً
لطيفك يحبو فوق صدر دروبى
لمن أنت ؟ قل لى ! كيف ألقاك إن دنا
خيالك مشبوباً وراء لهيبى !
أمامى انتظارى والظلام وغربتى
ولهنى أيامى ورعدة كوى
وخلفى غابات تفتح صلالها
ورائى ليسلى والامى ونحيبى
أنا التائه المذعور فى جوف قفرة
يموت ويحيا فوق كل كتيب
أنا البلبل المصفود ، بين ضلوعه
ضراعة مظلم وهزن غريب
تثور بأوراقى رياح عتيقة
وتنتثرنى فى جيئة وذهوب
فاخفق ظمآن الغصون مصوحاً
لتسقى بأنداء الربيع جديبى

ويستخدم الشاعر فى هذه الأبيات ما استخدمه فى مقطوعاته السابقة من عناصر الطبيعة التى درج الوجدانيون على اتخاذها رموزاً لأحاسيسهم كالشراع والشط والإعصار ، ويزاوج بين المجاز الجسم والمقابلة المؤكدة للإحساس ، كما فى قوله « مساءً حنينى أو صباح شجونى ، أمامى انتظارى والظلام وغربتى وخلفى غابات تفتح صلالها ، يموت ويحيا فوق كل

كثيب ، وتثترنى فى جيئة وذهب ، فافحق ظمان الفصون مصوِّحا لتسقى
بأنداء الربيع جديبى « - ويضيف الشاعر إلى المقابلة شيئا من المماثلة القائمة
على استخدام الألفاظ الرومانسية المتقاربة الإيحاء ، كما فى قوله « أمامى
انتظارى والظلام وغريتى ولهفة أيامى ورعشة كويى ، ورائى ليلى والأسى
ونحيبى ، ضراعة مظلوم وحزن غريب » أو استخدام « التراكيب » اللغوية
المعتمدة على مجازات وجدانية مألوفة ، مع توازن فى بناء العبارات ، كما
فى قوله « ترش عليها السحب فيض دموعها ، وتهتز فى لحن الميساء
فصونها ، يفزعنى الإعصار يهدر غامضا ٠٠ أنا القائه المذهور فى جوف
قفرة ، أنا الليل المصفود بين ضلوعه ٠٠٠ » .

وترسم نازل الملائكة صورة للشاعر تشبه إلى حد كبير فى « تصويرها »
وتعبيرها تلك التى رسمها له على محمود طه من قبل فى قصيدته المعروفة
« غرفة الشاعر » فتقول ، من قصيدة بعنوان « مأساة الشاعر » (١) :

قد هبطنا فى شاطئ الشعر والفن
— فماذا فيه من الأفراح ؟
ها هو الشاعر الكثيب وجيدا
تحت سمع الأصـال والأصباح
أبدا سـاهم يراقب أيام
— حيساة لا تنقضى بلوانها
لا يرى الواهمون غير ضحاها
ويعيش الفنسان تحت دجاها
يرقب الأشقياء فى ظلمة المعيش
— ويبسكى لهم بكاء غيبين
ويصوغ الألحان ، يرثى لبلوهم
— ويبكى على الوجود المسزين

(١) مأساة الانسان ، وأغنية للانسان ص ١١٦ .

طالما بات سهاد الطرف حيران
— يُسرّ الظالمَ أحزانَ شاعرٍ
لا يرى في الحياة إلا وجودا
ظَلَّتْ يدُ الشقاء المعاصر
أبدا لا يرى سوى مسرح المأساة
— بين الدموع والتهيب
وسقارا من الدجى يتجلى
كل يوم عن حَيِّتٍ ووليـد
أيها الشاعر الذى يسهر الليل
— وحيدا مستغرقا فى الجمود
محرقا روحه بخورا على حَبِّ
— أبولو ووحىه المنشود
سahدا حائِيا على القلم الشاعر
— يروى به حديث السنين
راسما للحياة صورتها المُرّة
— بين الجياع والبائسين
أطفئ الضوء أيها الشاعر المتعب
— وأرحم فؤادك الموجع
كاد يخبو ضوء السراج وتأتى
ظلمات الدجى عليه جميعا
رقد العالَمُ المَعْدَبُ تحت الليل
— فارقد وأترك حزين النشيدِ
حسبك الآن ما سهرت مع الحارس
— ترثى لليلة المكود

وترسم نازك الملائكة صورة للشاعر تشبه إلى حد كبير فى « تصويرها »
على محمود طه ، فى قولها مثلا : « ساهدا حائيا على القلم الشاعر »
وقوله :

ويد تمسك اليراع وأخرى
فى ارتعاش تمر فوق جبينك

وقولها : « كاد يخبو ضوء السراج » وقوله :
غير هذا السراج فى ضوءه الشاحب
— يهفو عليك من إشفاق

وقولها « رقد العالم المعذب تحت الليل فارقد » وقوله :
فقم الآن من مكانك واغنم
فى الكرى قطرة الخلي الطروب

والحق أن المشابه كثيرة بين القصيدتين فى الروح والتعبير مما لا يدع
مجالاً للشك فى تأثر الشاعر بشاعر عُرِف عنها إعجابها به .

وقد ظل الشاعر فى هذه المرحلة مشدوداً بين الماضى والحاضر على
نحو لعله أكثر حدة مما كان عليه فى المرحلة السابقة ، فإن التحول الحضارى
والمدنى السريع الذى طرأ على بعض أرجاء الوطن العربى قد زاد من إحساس
الشاعر بالانصراف عن ماضيه ، وزاد من ارتباطه بهذا الماضى وحنينه
إليه حيننا رومانسيا حافلا بالأشواق الانسانية غير المحدودة . وكثيراً
ما يتخذ التعلق بالماضى من الغربة المؤقتة التى تفرضها ضرورات الحياة
على الشاعر ، وسيلة للتعبير عن تلك الأشواق فى صورة حنين إلى المواطن
الأولى فى نقائها وفطرتها ويعددها عن ضجيج المدنية وتعدها .

ويعد غازى القصيبي من أقدر الشعراء الشباب على تصوير تلك النزعة
الرومانسية فى أسلوب يجمع بين رصانة القديم وإيقاعه الشجي ،
و « شفافية » العبارة وحدائث بنائها وقدرتها على الإيحاء بمستوى فوق
المستوى الأول للمعنى والصورة .

- ومن أجمل نماذج قصيدة له بعنوان « أغنية للخليج » من ديوانه

« معركة بلا راية » نود أن نورد نصها الكامل ، لنتخذ من دراسته نموذجا لهذا التيار الوجداني الذي يمثل امتدادا لتيار سابق عند بعض الوجدانيين ممن أفلحوا في التوفيق بين « الأصالة والمعاصرة » • يقول الشاعر :

أتيتُ أرقب ميسادى مع القمر
يا ساحرَ الموجِ والشيطانِ والجُرُ
هديتى رعشنا شوقي ، وقافية
حملتها كل ما عانيت من مغرى
أتيت أمرح فوق الرمل ، أنيشه
عن ذكرياتي القدامى .. عن هوى صغرى
عن النجوم أنبهاها باكؤسنا
عن الليالى مشيناها على الوتر
أمرُ بالشاطيء الغافى فأوقظه
بقيلة .. وأناديه إلى السمر
أقول : شاعرك الولهان - تذكره ؟
أتاك يحلم بالأصداف والذُر
من بعد أن نزع الدنيا ، فما فتحت
له الشواطئ إلا مرقاً الضجر
ولُحَّتْ يا أنزقَ العينين ، فانطلقت
أشواقه بجنون البید للمطر !
خليج ! ما وشوش الحار فى أننى
إلا سمعته صرنا دافئ الخمر
ولا ترنم ملّاح بأغنيته
إلا وضجت أغانى الفوص فى السحر
ولا رأيت شراعا ضمه أقق
إلا ومزت هوارى الصيد فى فكرى
ولا احترقت بنار الشمس ثانية
إلا ابتردت بما خلقت فى نكرى

خليج ! مرت علينا بالنوى سنة
فهايت حدثٌ ، وسلٌ ما شئت من خبري
ركبتُ سبعين بصرا ٠٠ جُيت أودية
طارت بيّ الريح من أمن الى خطر
ضحكت والمحب يرعاني ببسمته
وكتحت والحبّ ليل صاحب الكدر
عشت السعادة حلما لا يفارقني
وعشت أعنف حزن في دم البشر
حتى أتيتك ٠٠ فامسح بالنسيم على
أهات جرحي ٠٠ ورثت الموج في شرري
وضبّت في مسمى الظمان ملحمة
من عالم الظل والالوان والصور
على الشواطئ تغوى الشمس وجنتها
فترتمى في أصلي أحمر الخفر
عن اللآلئ في أصدائها رقدت
وخلفت أعين الفؤاد للسهر !
خليج ! يا موجة بيضاء تنقلها
أصابع الشوق من قلبي إلى بصرى
أعيز وجهك أن تغزو ملامحه
رغم العواصف ، إلا بسمه الظفر
عهدته عريّيا ، ما لوى فقه
بلكنة هاجرت من شاطئ التتر
عهدته عريّيا ، مله جبهته
يكبر من البيد لم يركم على قدر
عهدته عريّيا ، ما غفا وصحا
إلا على لفة الإعجاز والسور !

• • •

ولا شك أن الخليج - من حيث موضوع القصيدة - يمثل معنى أوسع

من وطن اغترب عنه الشاعر لأمر من أمور الحياة ثم عاد إليه بعد عام واحد .
فالاغتراب عن الوطن ليس في هذه القصيدة إلا « المستوى الأول » الذي
تتجاوزه صور القصيدة وتمبيراتها - بما فيها من شفافية وقدرة على
الإحياء - إلى مستوى آخر يوحى بموقف إنساني عام .

ويمثل ذلك الموقف الإنساني في تلك اللفظة ، التي تبلغ حد الولّ ، إلى
ذلك الوطن بما فيه من نقاء الفطرة و « بساطة » الحياة ، بعد أن طاف
الشاعر بأرجاء الأرض فلم تفتح له « إلا شواطئ الضجر » . ويعبر الشاعر
عن هذه اللفظة بصورة بديعة مبتكرة تجسم إحساسه بركة الخليج وأشواقه
التي ثارت حين لاح لمينه بعد عودته :

وَلُحَّتْ ، يَا أَرْقَ الْعَيْنَيْنِ ، فَاثْطَلَقَتْ
أَشْوَاقَهُ يَجْتَوْنُ الْبَيْدَ لِلْمَطَرِ

وتمثل أطيايف الذكرى عوالم رومانسية متصلة بتلك الرموز الدائمة
للمشجن أو الانطلاق أو الأحلام أو الجمال ، باعثة في نفس الشاعر حنيناً
ينطلق من لحظة « خدر » دافئة من شأنها أن تثير كوامن الأشواق والذكريات .
لذلك يزاوج الشاعر بين هذه البواعث في صدور أبياته ، وذكرياته
وأشواقه في أقطارها الثانية ، على نحو مطرد :

خليج ! ما وشوش المحار في أذني
ألا سمعته صوّنا دافئ الخدر
ولا ترنم صلاح بأغنية
ألا وضعت أمانتي القوس في السحر
ولا رأيت شراعاً ضمه أفق
ألا ومرت هوارى الصيد في فكري

ولا يخفى ما تتضمنه صيغة النفي والاستثناء « ولا .. إلا » من تأكيد
للشعور ودلالة على اتزاده ودوامه .

ويتأكد المستوى الثانى مرة أخرى فى قول الشاعر :
ولا احترقت بنار الشمس ثانية
الا ابتدرت بما خلّفت فى ذكرى

فإن « نار الشمس » هنا لا يمكن إلا أن تمثل ما لقيه الشاعر فى غيبته
القصيرة من تجارب قاسية لم يجد مفرا منها إلا إلى نكرياته التى يجد فيها
البرد والسلام . فأغلب الظن أن الشاعر قد طاف فى سفره باقطار لعلها
ليست فى حرارة الخليج ، لكن الخليج يقوم فى خاطره رمزا لحياة الفطرة
النقية التى يحلم لإنسان العصر الحديث بالعودة إليها كلما حزبه مشكلات
الحضارة وحياتها المعقدة . وكما تمثل أطياف الذكرى صوراً من الحياة
الجميلة « البسيطة » ، كذلك تمثل أمنيات الشاعر إلى الخليج الحلم بالرجعة
إلى تلك الحياة :

حتى أتيتك فامسح بالنسيم على
أهات جرحى .. ورش المروج فى شررى
وصب فى مسمى الظمان ملحمة
من عالم الظل والألوان والصور
عن الشسواطىء تفوى الشمس وجنتها
فترتمى فى أصيل أحمر الخفر
عن اللآلىء فى أصدافها رقت
وخلّفت أعين الغسواطىء للمهر

ولعلنا نلاحظ فى هذه الصور ، إلى جانب رمزها لعموم العالم الفطرة
الجميلة - إشارات إلى تلك اللحظات الرومانسية من الحب المغلف بالأحلام
والطهر ، وبخاصة فى البيتين الأخيرين .

وللبحر البسيط فى الشعر العربى الجيد نغمة شجن مناسبة نحسها
ولا نكاد ندرك سرها إلا إذا اخترنا بناء العبارات الشعرية اختصاراً محصاً

للتعبين شيئاً من طبيعة حروفها وتركيبها وإيقاعها ٠٠ وقد يتكشف لنا حينئذ بعض ما يوحى بهذا الشجن العميق المنساب ، وإن بقي في الأمر ما يعز على الأذن المجردة والنظر العقلي أن يكشف كل أسرارها ، ولعل وسسائل « الصوتيات » الحديثة يمكن في المستقبل أن ترد تلك الأحاسيس المبهمة إلى حقائق صوتية وموسيقية ثابتة ٠

على أننا نستطيع أن نتلمس في بناء العبارة والأبيات عند الشاعر شيئاً مما يشيره هذا الشعر من شجن وما يتردد فيه من نغم شجي ٠ ولعل أول ما يلفتنا من ذلك ، كثرة تتابع الأصوات الممدودة وتعاقبها مع الحركات القصيرة في أجزاء الشطر أحياناً ، والبيت أحياناً أخرى وكأنها أمواج تملو وتهبط ، أو تهبط وتملو ٠

ومن ذلك قوله مثلاً : « يا سساحر الموج والشيطان والجُزْ ٠٠ عن ذكرياتي القدامى ، عن هوى صغرى ٠ عن النجوم أثبتناها باكؤُسنا ٠٠ عن الليالي مشيناها على الوتر ٠٠ أمر بالشاطئ الخافي فأوقظته ٠٠ أقول شاعرك الولهان ، تذكره ٠٠ أشواقه بجنون الببد والمطر » ٠ ولعلنا نلاحظ في هذه النماذج انتهاء الحركات الممدودة بحركات القافية القصيرة ، وكان القافية تجيء « قراراً » لكل نغمة طويلة مناسبة ٠

وقد تعكس الأصوات القصيرة والممدودة أحياناً طبيعة الحركة النفسية عند الشاعر وتراوُجها في لحظٍ بين الحركة السريعة والخطرات البطيئة المتأمله ، كما هي قوله :

أتيت أمرح فوق الرمل ٠٠ أتبشه
عن ذكرياتي القدامى ، عن هوى صغرى

فالشطر الأول يمثل اللهو والحركة السريعة « أمرح ٠٠ أتبش » وهو لهذا يخلو تماماً من الأصوات الممدودة إلا في نهايته ، وكان هذه النهاية الممدودة تمثل بدورها دوام « تبش » الشاعر عن ذكرياته ٠ أما الشطر الثاني

فملء بالمدات الطويلة التي يمكن أن تلاءم الذكريات القديمة وأحلام الطفولة البعيدة .

ونلاحظ ظاهرة مطردة في بناء هي بعض عبارات الشاعر تتمثل في « القطع » بين الجمل قطعا من شأنه أن يؤكد الإحساس والحركة بما يثير من توقع حين لا تمضي الجمل في سياق لفظي أو معنوي متصل . ومن ذلك ما نراه في بيته السابق من فصله بين « أثيت » و « أنبشه » في قوله « أثيت المرح فوق الرمل » أنبشه » وكأن في هذا الفصل عدولا عن هذا المرح العابر القصير إلى التفتيش الممتع المولم عن الذكريات القديمة .

ومن ذلك أيضا قوله :

ركبت سبعمين بحرا ٠٠ جيت أودية ٠٠

طارت بيّ الرياح من أمن إلى خطر

ولا شك أن القطع هنا يؤكد الحركة التلقائية أو المضطربة ، وكان قوة خفية تقذف بالشاعر من البحار إلى الأودية إلى أجنحة الرياح ، ولعلنا نجد مثالا قريبا من هذا في الشعر العربي القديم ، في قول عمر بن أبي ربيعة :

أخا سفر ٠٠ جواب أرض ٠٠ تقاذفت
به فلولات فهو أشبعث أغبر

وقد يتحقق القطع بجمل حالية أو وصفية تبعث حركة ذهنية عند المتلقي حين يسمع اللفظ مفردا ، ولا يكاد يبدأ التفكير في معناه حتى يفاجئ به تخصيصه بحالة من الحالات أو صفية من الصفات تدعوه إلى معاودة التفكير من جديد . وذلك كما في قوله :

عن النجوم ٠٠ أنبهاها باكؤسنا

عن اللبالي ٠٠ مشيناها على الوتر

عن الشواطيء ٠٠ تفوى الشمس وجنتها

فترتني في أصيل أحمر الخفر

عن اللآلىء ٠٠ فى أصدافها رقدت
وخلّقت أعين الفواص للمسهر
ويسلك الشاعر هذا المنهج فى قصائد أخرى ، منها قصيدة له عن
الصحراء فى ديوانه « قطرات من ظمأ » فيقول :

ساعبر الجمر ٠٠ أجتاز الوهاد الى
نبيع على قسّة فى الأرض شماء
والمس الفجر ٠٠ انضو عفه أريّة
بيضاء ٠٠ انسجها شعرا لحسنائى
غدا أعود من الصحراء ٠٠ يحضننى
نصرى ٠٠ أرف الى عينيك أنبائى

ولعل من أسباب شعورنا بالانسياق الموسيقى الشجى فى هذا الشعر ،
أيضا ، حزاوجة الشاعر بين هذا الأسلوب من القطع ، وبين أبيات يتصل
فيها السياق ويكثر فيها العطف ويتحقق ما اشرنا إليه من « توازن » بين
شطري البيت الواحد ، كما فى قوله :

ضحكت ، والحب يرعائى ببسمته
وئحت والحب ليل صاحب السكر
عشت السعادة حلما لا يفارقنى
وعشت أعنف حزن فى دم البشر

ولعلنا نلاحظ هنا أيضا استخدام الجمل الحالية أو الوصفية « والحب
يرعائى ٠٠ والحب ليل ٠٠ حلما لا يفارقنى » ، كما نلاحظ اعتماد الشاعر
على ما لاحظناه عند غيره من الوجدانيين ، من المقابلة بين شطرى البيت
الثانى ، ومن عطف الألفاظ ذات الإحياء الوجدانية المقترية ، كالمعهود فى
الشعر الوجدانى ، كقوله « يا ساحر الموج والشيطان والجزر ٠٠ من عالم
الظل والألوان والصور » .

على أن الشعراء فى هذه المرحلة لا يسمفون فى استخدام تلك الألفاظ،

بل ينتقون منها الفاظا - ربما سبق إلى استخدامها الوجدانيون في المراحل السابقة ، لكنهم هنا يتخذون منها رمزا محوريا لبعض المعاني النفسية - ومن تلك الالفاظ مثلا « الجرح » أو « الجراح » ، كما في قول الشاعر :

حتى أثبتك فامسح بالتمسيم على
أهات جرحى ورش الموج فى شررى

وقد يبنى الشاعر صورا مجازية تدور حول هذا اللفظ ذى الإيحاء الوجدانى أو يستخدمه فى تمثيل بسيط مرسل - ومنه قوله فى هذا الديوان :

- وحيد فى صقيع الليل ينكأ جرحه ويرى
مسيل دمه

ويعرف كيف يجرى الدمع فى الأعماق ، لا الأجفان

- ما سرت من ظمأى إلا إلى قلقي

كأن كل حنان الأرض قد نضب

ملء الجموع وجوه لست أعرقها

وفى الوجوه عيون تتقن الكذبا

أوت أن اتصدى الزيف ثانية

فأفصح الجرح والإخفاق والسفها

- أعذ لى حديث الظمأ والسراب

ورجّع مع الليل لحن العذاب

لملّ الجراح التى صنتها

بأعماق روحى تشق النقاب

- حملت اليك حرمان الصحارى

فكيف أحلتك ريكاً وخصباً :

وكيف صنعت من ظمأى نعيماً

وكيف جعلت جوع الروح حبا :

وكيف نسجت بلفنا من شئتاني
وكيف أعدت حتى الجرح عذبا ؟
- غفرت ما فعلت عينك بي .. ونسى
جرحي اليمين التي وضعتها بدمي
وقلت لاني فتحت القلب فاغترفي
ما شئت من نعمة الممطاء .. وابتسمي
واليوم أفتح أجفاني على الم
ينساب من ألم .. ينصب في الم ؟
- ويهمس الناس : أمر الله ، حكمته
مسيرنا الموت .. هذا درب من خلقوا
صبرا ، وتجذبني الأيدي معزية
صبرا ، وامضغ بركاني واختنق
حملت جرحي دنيا أنت فرحتها
وجنة أنت فيها الظل والألق
وجئت أيام لقياننا أباركها
وغبت في لحظات الأمس استرق
الليل والنسوة الفراء عامرة
البحر والصيد والمجذاف والشفق
وانت من بسمة بالبشر صاخبة
للى شرود من الجهول ترتفق
حملت في صدرك الدنيا بأجمعها
وما تملكت حتى خائفك الـرمق
وعشت معضلة الإنسان .. موقفه
صموده .. جرحه بالشك ينبثق
ومنه قوله في ديوانه « جزائر اللؤلؤ » :
- ولا تُسلميني لدرب الضياع
ولا تكليني لجرح الضنا

- بوحى بسر العمر ، لا تتردى
ضيعت لى أمسى ، فلا تبقى غدى
ماذا لديك من الجراح لخافق
أبدا يعيش بجسره المتندق ؟
- وهذى الأنجم الحيرى تعدُّ على أيامى
وتهتف بى : أضعت العمر فى تقديس أوهام !
وتصرخ : أين تمضى ، والدجى ينبوع الـام ؟
وحيدا دونما أحد يواسى جرحك الدامى
- وحياتى تأوه ودموع
وجراح على بقايا جراح

ومن تلك الألفاظ الوجدانية الجديدة « النجمة » و « النجم »
و « النجوم » * ومنها قوله فى هذه القصيدة :

عن النجوم أذبنها باكؤسنا
عن الليالى مشيناها على الوتر
وقوله فى أعماله الشعرية الأخرى :
- أنا .. وفلول من الذكريات
وصمت المساء .. وبُقيـا المنى
أحن إليك حنين الفـريب
إذا نكر الأهل والموطنـا
فأبحث عنك وراء النـجوم
وبين الغيوم .. وفى النحنى !
- أريد أن أمضى بعيدا .. بعيد (١)

(١) هذا النموذج وغيره من « الشعر الحر » ويختلف أسلوب الشاعر فيه عن أسلوبه فى الشكل التقليدى ، وليس من غايتنا فى هذا البحث دراسة هذا الشكل الجديد وما يتصل به من قضايا *

خلف الغيوم البيض ٠٠ خلف النجوم
أريد أن أجتاز هذى الحدود
أريد أن أنسى الدنى ٠٠ أن أهيىم !

.. ٠٠ وكما تسبح فى الأفق النجوم
وكحللم شارد ضل سبيلك
غبت عنى ٠٠
واحتوانى ليلى الداجى على ليل جديد
حافل بالوجد والرغبة والشوق البعيد

- لا تسألى ماذا مصير حينا ؟
لا تبحثى عن ومضة اشتياق ٠٠
لا شيء فى أعيننا سوى الوجوم ٠٠
لا تعجبى إن فرّت الظلال
من أفقها ٠٠ وغارت النجوم
لا تعجبى ٠٠ فالحب لا يدوم !

- ٠٠ ونظرت لى ، فإذا عيونك نجمة
أفلت ، فلم تسطع ولم تتوقد
فشهدت فى عينيك مصرع نشوتى
أواه ! ما أقسى ختام المشهد !

- عبرت على ربوات الشباب
وغبت ، كائك لم تعبر !
فما ذكرتك ليسالى المنى
ولا طفت فى خاطر السُّمَر
وما زال نجم المساء البعيد
يضىء ٠٠ بيمك لم يشعر !

وإذا كانت بعض الأماكن والأزمنة رمزا للفترة النقيصة عند هؤلاء
الشعراء ، فإنهم يجدون في الطفولة - كما يجد الناس جميعا - رمزا
للبراءة والنقاء ويتمنون لو عادوا أطفالا لا يشغلهم ما يشغل الكبار من
هموم ولا يدينسهم ما يدينس وجدان الكبار من آثام . ومن ذلك قول نازك
الملائكة (١) :

ليتني لم أزل ، كما كنت ، قلبا
ليس فيه إلا السنا والنقاء
كلّ يوم أبني حياتي ظلما
- وأتسى إذا اتانى المساء
فوق تلّ الرمال أصرى أيامي
وأبني مستقبلا من رمال
لا أحسن المأسة حولي ولا أسمع
- في الرمل ألف ألف سؤال !
كالمصافير لم أحتّر أحاسيسي
- يوما بما تقول الرياح
فوق تلّ الرمال أرسم أشجباة
تصويري سكّانها أشباح
وتمرّ الساعات بي وأنا أبني
- خفايا مدينة الأحلام
أيّ يوتوبيا فقدت ومن الآن
- إدراكها على أيامي !
مُلك يوتوبيا الطفولة ، لو ترجع !
- لو لم تكن خيال منام !
أيّ تلّ الرمال .. ماذا تُرى أبقيت
- لي من مدينة الأحلام ؟

وللشاعرة قصيدة أخرى جيدة تصور انبثاق ذكريات الطفولة فجأة من « العقل الباطن » في ومضة خاطفة تبدو في حلقة اللحظات اليائسية .
والقصيدة - برغم ما بها من « تصميم شكلي » تتضمن فكرة مبتكرة حولتها
الشاعرة إلى احساس صور ، وهي بعنوان « ذكريات » من ديوان « نشاطيا
ورماد » . تقول الشاعرة في بعض مقاطعها :

كان ليلٌ ٠٠ كانت الأنجم لغزاً لا يُحلُّ
كان في روحي شيء صاغه الصمت الممل
كان في حثي تخدير ووعي مضمحل
كان في الليل جمود لا يطاق
كانت الظلمة أسراراً تراق
كنت وحدي ، لم يكن يتبع خطوي ، غير ظلي
أنا وحدي ، أنا والليل الشتائي وظلي !

كان صمت راكم حولي كصمت الأبدية
ماتت الأطيوار أو نامت بأعشاش خفيه
لم يكن ينطق ، حتى الرغبات الأدمية
غير صوت رنّ في سمعي وذابا
لحظةً ، لم أدر حتى أين غابا !
أو لو أدركت من اللقاء في الصمت الممل^١
أتراني لم أكن أمشي أنا وحدي وظلي ؟

كنت كالظلمة تمتد إلى الأفق الغريب
كل شيء مفروق فيها كقلبي ، كشجوبى
ظلمة ممتدة كالوهم ، كالموت الرهيب
غير ضوء خافت منّ بجفني
لحظةً ، لم تدرك ماذا كان ، عيني
كان ضوءاً لونه لونُ خيالٍ مضمحل

مرّ بي لحا وإبقانا ، أنا وحدي وظلى !
كان فى الجو الشتائى ارتعاش وجمود
جمد الظل من البرد وغشّاه الركود
ليلة يرجف فى أجوائها ، حتى الجليد !
غير دفء طاف فى قلبى الوجيع
قرّت فيه من شتائى برّيع
ولذا فى عمق قلبى فرحة الفجر المطلّ
غير أنى كنت فى الليل أنا وحدي وظلى !

وتختتم الشاعرة القصيدة بشاؤل يوحى بطبيعة الحلم الذى يختلط
فيه الشك باليقين :

كان قلبى متعبا يسكنه حزن فظيع
رقصت فيه وشدّته إلى الجرح دموع
صُوتٌ فى قعره يصبح مراها النجيع
كان .. لكنّ يدا مرّت عليه
حملت بعض تماياها إليه
باركت الامه السوداء .. كانت يد طفل
أى طفل ؟ لم يكن فى الليل غبرى ، غير ظلى !

ونلاحظ فى هذه المقطوعات تطورا جديدا فى الشعر الوجدانى يبدو
نابعا من تآثر الشعراء بالإتجاهات النفسية فى الأدب والنقد ، وكأنما
« تحلل » الشاعرة نفسها فى ذلك الموقف محاولة أن تنفذ إلى أعماق عقلها
الباطن لتدرك سر هذه الومضات من النور والراحة النفسية المارضة فى تلك
اللحظات المليئة بالظلام والكتابة . وقد تبع ذلك تطور فى لغة القصيدة وبناء
عباراتها واقتربت من بعض تعبيرات الواقعية التى كانت قد بدأت تظهر
حينذاك ، فحفت توترها وبلق إيقاعها بتلثت الشاعرة عند اللحظة النفسية
وتممّقها فى وصفها وتحليلها ، وإن حافظت بوجه عام على روح العبارة
الوجدانية المألوفة .

ومن الحنين الى الطفولة والفرار اليها قول غازي القصيبي في
« معركة بلا راية » :

٠٠ اقول لنى اخو حزن ، اخو الم
يوته لو عاد طفلا ضج وانتحبا
لو اسلم الرأس صدرا لا يضيق به
وراح يشكو اليه السقم والتعبا !

وترتبط الرغبة فى العودة الى الطفولة ومعها عند كثير من
الشعراء ، بالقرية وذكراياتها وطبيعتها وطيبة أهلها ، وبالحب الأول وبرأته
وعفته ٠ ومن ذلك قول الشاعر (١) :

هـلاً رجعت بأيامى الى حقب
خضراء تزهـر فى عمرى ووجدانى
أيام كنت على شفـتي أغنية
وكنت خفـقة الهـمـام بفنان !
أراك فى الليل ، فى الأفـاق ، فى صور
ملء الحياة ، وفى أعماق إنسان
واسمع أسمك فى نبض البذور ، وفى
عطف يولده بالشـسوق قلبان
فقد عرفتـك فى فجرى ، بقريننا
صدرا يضم وجودى منه كنان
وقيل : فى كل شيء صرت تلمحه
تحسه بين قُـجـار ورهبان
وفى الزهور تشم الرُوح نفـتـسه
وفى الخريف يُرى من غير أغصان

(١) عبده بدوى - باقة نور ص ٤٤ ٠

مَدُّ صرْتُ شَيْئًا يَجُوبُ الْعَقْلُ عَالَمَهُ
أَسْلَمْتُ يَوْمِي لِإِطْرَاقِي وَأَحْزَانِي
مَا كَانَ أَسْعَدَنِي طِفْلاً بِمَا عَرَفْتُ
نَفْسِي وَرَاءَ جَهَالَاتِي وَقَضْبَاتِي
وَالْيَوْمَ أَخْشَى عَلَى الْمَصْبَاحِ ، قَدْ نَبِلْتُ
أَضْوَاءَهُ وَتَوَارَى بَيْنَ أَجْفَانِي

• • •

وقد اختلط الحنين إلى الوطن وإلى مراتع الطفولة والصبا ببعض
الفرحات الواقعية عند هؤلاء الشعراء الوجدانيين فتحدثوا عن حياة الفلاح
وما فيها من فقر وجهد ، وإن لم يصل حديثهم إلى حد الواقعية الكاملة •
فقد ظلت صورة هذه الحياة ممتزجة بذكريات الريف الجميل موشاة باللون
من الطبيعة النقية تغطي على ما في الواقعية من نظرة ساخطة ناقدة ،
وظلت هذه الصور أقرب في طبيعتها الوجدانية إلى ما في شعر محمود حسن
إسماعيل من رثاء لحال الفلاح ، وإن اختلف أسلوبها الفني فقلّ فيه التوتر
والرصانة ومال إلى خصائص « الشعر الحر » •

وقد تبدو الرغبة في العودة إلى الطبيعة والفطرة والفرار من انقمار
الحياة ووطأة الناس في صورة أمنيات معهودة في الشعر الوجداني القديم
والحديث ، لكنها عند هؤلاء الشعراء تتأثر ببعض صسور الشعر الأوربي
وتجنح إلى الإيغال في التجسيم وبخاصة إذا كانت من الشعر الحر ، إذ يتسم
هذا الشعر بالميل إلى استقصاء الصورة وبنائها من « جزئيات » صغيرة
متكاملة • ومن ذلك قول صلاح عبد الصبور ، من ديوانه « أحلام الفارس
القديم » :

• • لو أننا كنا كفصني شجره
الشمس أَرْضَعَتْ عِرْقَنَا مَعَا
والفجر رَوَّانَا نَدَى مَعَا • •
ثم اصطبغنا خضرة مزدهره

حين استطلنا فاعتقنا الذُّعَا ،
وفى الربيع نكتسى أثوابنا الملوَّنة
وفى الخريف نخلع الثياب ، نمرى بَدَنًا
ونستحمُّ فى الشتاء ، يُدفئنا حُنُونًا !

لو أننا كنا بشط البحر موجتين*
حُصِّيتَا من الرمال والمعار
تَوَجَّتا سبيكة* من النهار والزَّيْد*
أَسْلَمَتَا العنان للتيار
يَدْفَعُنَا من مهندنا للمهندنا معا
فى مشية راقصة مدندنه
تشرينا سحابة رقيقه
تدوب تحت ثغر شمس حلوة رقيقه
ثم نعود موجتين توأمين
أَسْلَمَتَا العنان للتيار
فى دورةٍ إلى الأبد !
من البحار للسماء ٥٠ من السماء للبحار !

لو أننا كنا نجمتين جارتين
من شرفى واحدة مطلُعنا
فى غيمة واحدة مضجعنا
نُفِىء للمعشاق وحدهم ، وللمسافرين*
نحو ديار المعشوق والمحبة
وللحزائى الساهرين الحافظين موثِقَ الأَجَب*
وحين ياقل الزمان يا حبيبتى
يُدرِكُنَا الأقول
وينطفئ غرامنا الطويل بانطفائنا
يبعثنا الإله فى مسارب الجنان لِرَّتَيْن

بين حصّى كثير^{١٠}
وقد يرانا مَلَكٌ إذ يعبر السبيل
فينحنى ، حين نشدّ عينه إلى صفائنا
يلقطنا ، يمسحنا فى ريشه ، يُعجبه بريقنا
يرشقنا فى المفرق الطهور !

لو اتنا كنا جناحى نؤرّس رقيق^{١١}
وناعم لا يبرح المضيق
مخلّق على ذؤابات السفن
يبشر الملاح بالوصول
ويوقظ الحنين للأحباب والوطن
منقارُه يقات بالانسيم
ويرتوى من عَرَق الغيوم
وحيثما يجن ليل البحر يطوينا معا^{١٢} معا^{١٣}
ثم ينام فوق قلع مركب قديم
يؤانس البحّارة الذين أرهقوا بغربة الديار
ويؤنسون خوفه وحيرته
بالشدو والأشعار
والنفخ فى المزمار .

وهذه الصور - كما نرى - موغلة فى الرومانسية إلى حد بعيد ، حتى
لتصبح « صوراً فنية » مقصودة لذاتها فى بعض المقاطع ، كما فى المقطع
الذى يتحدث فيه الشاعر عن النجمتين اللتين أفلتا بأقول الزمان ثم تحولتا
إلى درتين بين حصى الجنان ، قد يلتقطهما ملك يعجب بروائهما فيرشقهما فى
مفرقه ! وينسى الشاعر أحيانا باعث هذه الأمنيات فتختلط أجزاء الصورة
لديه فى دلالاتها النفسية ، كالذى نراه فى قوله « يؤانس البحّارة الذين
أرهقوا بغربة الديار » ويؤنسون خوفه وحيرته « فليس فى الأمنية
ما يتصل بالخوف والحيرة ، بل هى حنين إلى عالم من الانطلاق والحرية

والفطرة يقتات فيه النورس بالنسيم ويرتوى من عرق النجوم . لكن الشاعر حين ذكر مؤانسة النورس للبحارة انساق إلى « المقابلة » المألوفة فجعلهم يؤنسونه من « خوفه وحيرته » . ولعلنا نلاحظ ما في صيغة البناء للمجهول من ضعف التعبير ، في قوله « .. الذين أرهقوا بغربة الديار » . كما نلاحظ مثل هذا الضعف في قوله « والنفخ في المزمار » .

ويستعيز الشاعر في المقطوعات عن الابتكار في التعبير الشعري ، بالإفاضة في أجزاء الصورة، ويحاول أن يعتمد على بعض القوافي ليخفي النثرية الواضحة في بعض سطور ، كما في قوله مثلا « .. صُفِّيتَا من الرمال والحرار .. أسلمتا العنان للتيار » فقد جاء السطر الثاني وقافيته ليغظبا ضعف التعبير في السطر الأول . وكذلك قوله « بين حصي كثير .. يرشقنا في المفرق الطهور » .

وتظل عاطفة الحب عند كثير من هؤلاء الشعراء ممتزجة بمعاني الحرمان والهموم والأشواق ، وإن بدت فيها عند بعضهم نزعة توحى ببعض المعاني « الحسية » لكنها لا تقترب من هذا الاتجاه بمعناه « الصحيح ، بل يكتفى الشاعر باستخدام بعض ألفاظ وتعبيرات ومجازات ذات إيحاء « مترف » يقف وسطا بين الوجدانية والحسية ولا يخلو من أشواق الوجدانيين وتهويماتهم . ومن ذلك قول حسن عبد الله القرشي في قصيدة بعنوان « النغم الأزرق » من ديوانه المسمى بهذا الاسم :

اقتربى كالظن ، لا تقلقى
مصباحنا من طلعة المشرقِ
ومن عطايا الفجر أيامنا
وهينمات الحُلم الأزرق
وكالعصافير إذا غرّبت
من سكرة في روضها ، زقزقى !
وعرّشى كالزهر يا واحتى
فخيمتى فى المنحنى الضيق

تأبى انطلاقاتى سوى بمسمة
فُرْعشها من ثفرك المونق
وغيرَ أطرافٍ شرعية
تتمسك من زورقنا المورق
وتلكر الانسجام فى حقلنا
غير تلاحين الهوى الرقيق
مزرعة البَرْح وتَنّ الشذا
ما عشت من نهر الرؤى أستقى
أسبح فى وادى المنى ذاهلا
وانتشى بالنفسم الازرق

ولمنا نلاحظ بعض تلك التعبيرات الجديدة التى اشاعها بعض رّواد
هذا الاتجاه فى قول الشاعر « هينما الحلم الازرق .. مزرعة البorch ..
دن الشذى .. النغم الازرق » ، وهى تعبيرات ليست بميدة من طبيعة
الشعر الوجدانى عند بعض الشعراء فى المرحلة السابقة ، لكنها تمتاز
بمجازاتها المبتكرة التى تجسم العواطف والاحاسيس بالفاظ فيها كثير من
الحدة والطرافة .

وقد يتحدث الشاعر فى هذا الاتجاه عن بعض همومه ، لكنه حديث
- على حرارته - ينطوى على كثير من « التلطف » والخفة المتمثلة فى إيقاع
بعض المقامات التى شاعت عند بعض هؤلاء الشعراء . ومن ذلك قول حسن
عبد الله القرشي أيضا بعنوان « شقية » - وهو عنوان نصادف كثيرا من
امثاله عند اصحاب تلك النزعة - من ديوانه « الحان منتصرة » :

لقيتُها فى ذات أُمسِيَّة
واجمة تشسب باغنيَّة
رومض اعجاب تراءيتُه
فى لمح عينيها بعينيَّة

قلتُ :فتأتى .: لا عراك الضنا
كما عرا كل أمانيتـــــــــــــــــه
رقيقة أنت ، وللحزن فى
صوتك إحساساتٌ حورية
شقية أنت ، فهل لى أنا
أنا الشقي ، أعطيك ما فيه ؟
أتى بذرت الحب هل تلقطين
من حبٍّ حُبٍّ يُدْرَكُ كفىـــــــــــــــــه ؟
حقيقة أنت ، واسكننى
قبضة أوهام سرايـــــــــــــــــه
لنى خيالى ، أنا شاعر
أعيش أياماً خيـــــــــــــــــاليـــــــــــــــــه
كل حياتى تنتهى ، أملى
أسطورة تمضى خرافيـــــــــــــــــه
حصانِي الشعر ، وللشعر فى
قلبي جراح كاللظى حيـــــــــــــــــه
لا تسألينى : أنتِ أحببتينى ؟
بل سألنى قلبى وعينيـــــــــــــــــه

على أن نعمة جديدة قد بدأت تتردد فى ثنايا التجربة العاطفية ، تبدو فيها المرأة شريكة حياة ورفيقة عمر ، وعونا على مواجهة الهموم ، لا منقذا منها كما كانت عند كثير من شعراء المرحلة السابقة . وقد تصل هذه الصورة إلى حد الواقعية بالمشاركة فى نضال سياسي واجتماعي ، أو يكتفى الشاعر من ذلك بالإشارة إلى المشاركة الوجدانية فى مواجهة هموم الحياة أو الفرحة بالانتصار عليها . ويخلص مثل هذا الشعر من المعجم المألوف فى تجربة الحب إلى معجم وصور جديدة أكثر « رقة » وعصرية . ومن ذلك قول الشاعر السوداني محيى الدين فارس من قصيدة بعنوان « السلام الأخضر » من ديوانه « الطين والأظافر » :

انظري ٠٠٠

اصابع الفجر على شُباكنا المنوّج
قد نعمت ستارةً من نسجها المشجّر
واستيقظت جاراتنا الأطيّارُ عند الشجر
تصفي إلى حديثنا المنفوم في تستر
وهذه الشمس على ذوائب الخميّله
أرخت صفائر السنّى ٠٠ جديله ، جديله !
حببتي حبيبتي ، يا زهرة القرنفل
يا غنوة هامسة على شفاة الجدول
حببتي ، حبيبتي ، يا أخت قلبي الطاهر
سوقي معي الرّيحَ عن درب الحياة الأخضرِ
مُدَى معي يديك نقطت زهرات السّوسنِ
وفي دروب العوسج
خوضي معي ٠٠ خوضي إلى ضفاف الوهج
سنفرش الدرب غداً بالفلّ والبنفسج
إني هنا أرسم لوحات السلام الأخضر !
ليصبح الوجود غنوة تموج بالمعبرِ
ليهمس الغدير للغدير
لتصدح الطيور للطيور
لتلتقي الدموع بالدموع ، والجراح بالجراح
ليلتقي الإنسان بالإنسان في عناق
وفي وُجى إفريقيا ، وفي ليالى آسيه
فلا تننّ راعيه
ولا تنوح ساقيه
وطفلي فراشة تموج فوق الرابيه

• • •

ومن مظاهر التجديد في هذا الشعر ما تصادف فيه من تجسيم عصرية

جديد تخلو عبارته من التوتر والرصانة ويوحى إيقاعه الهادئ بالفرحة العميقة الغامرة ، من مثل حديثه عن أصابع الفجر وما نسجت من ستائر مشجرة ، وعن نوائب الضميلة وقد أرخت ضسفائر الصنى جديلة جديلة ، وتسميته بعض الأزهار « العصرية » كالسوسن والفل والبنفسج ، وقوله « ليلتقى الإنسان بالإنسان » بعد أن ارتبط لفظ « الإنسان » عند هؤلاء الشعراء ، وفي الاتجاه الواقعي ، بمعاني المحبة والعدالة •

• • •

وقد شاعت نظرية الالتزام عند الواقعيين وبدأ أصحاب هذا الاتجاه يتحدثون عن القضايا السياسية والاجتماعية حديثاً يصدر عن موقف خاص و « التزام » بفلسفة معينة ، وبدأ الشعر يتغير في معجمه وصوره وأسلوبه ليواجه طبيعة تلك النظرة الواقعية •

على أن كثيراً من الشعراء ظلوا في تعبيرهم عن قضايا السياسة واكتفح يتبعون المنهج الوجداني وأن تسربت الى صوره وعباراتهم بعض آثار الاتجاه الجديد • وقد يغب الاتجاه الوجداني على شاعر بعينه ، وقد نجد عند الشاعر الواحد تأرجحاً في الديوان الواحد بين الوجدانية والواقعية • ومن الموقف الوجداني من التجربة القومية قول محيى الدين فارس في ديوانه السابق ، من قصيدة يحنون « بلادي » :

لأول مرّة

أحسّ بأنّي حرّ ، وأنّ بلاديّ حرة

وإنّ سمائيّ حرة

فلا طيرٍ فيها يناوئ نجمي

ولا طيف غيم

وإنّ الطريق الذي قد رصفناه يوماً جماجم

سننفضله بالعبير ونفرشه بالبراعم

وشدّ الحماث

لماذا الفجر مدّ الجناحا

والقى على الشاطئين الوشاحا ٠٠
يلادى انا ، يا بلاد الكنوز الغنية
تمد يدا مثل قلب النجوم ، بيضاء مثل صفاء الطوية
الى كل شعب ٠

ونلاحظ استخدام الشاعر للالفاظ والعبارات والمجازات الرومانسية ،
من مثل قوله : « فلا طير فيها يناوىء نجمى ، ولا طيف غيم ٠٠ سنفسله
بالمعبر ونقرشه بالبراعم وشدو الصائم ٠ اذا الفجر مد الجناحا ، والقى
على الشاطئين الوشاحا » ٠ ويكتفى الشاعر - فى هذه القصيدة - بتلك
الإشارات الرومانسية فلا يخوض فى التفصيلات الواقعية المألوفة فى الاتجاه
الواقعى ، ولا ترتفع نبرته وتزداد حدة إيقاعه كما نرى فى الشعر القومى
والسياسى ٠

وقد اختلف موقف الشعراء من بعض القضايا القومية والسياسية
الكبرى وأهمها فلسطين ، فعبر بعض الشعراء عنها بما يواكب ما أثارت
من أوضاع سياسية واجتماعية وقومية ودولية ، وعبر عنها آخرون كتجربة
فقد كبرى ومأساة انسانية جسيمة امتزجت بالموت والغربة والحنين ٠ وقد
يجمع الشاعر الواحد فى أعماله الشعرية بين الاتجاهين ٠ ويطول المقام
لو اردنا استقصاء النزعة الوجدانية فى هذا الشعر ، وحسبنا ان نشير الى
انها تنقسم بما يتسم به الشعر الرومانسي عامة من تصوير لمعانى الفقد
والغربة والحنين على نحو أكثر حدة مما نالته فى التجربة العاطفية العامة ،
ويمتزج فيها - فى الأغلب - التناول الوجدانى بالموقف السياسى امتزاجا
يختلف فى الخفاء والوضوح ٠

وما زال الاتجاه الوجدانى - برغم غلبة الواقعية واتجاهات جديدة
أخرى على كثير من ألوان الأدب - قائما عند شعراء يقصرون أغلب شعرهم
عليه ، وشعراء يراوحو بينه وبين نزعات نفسية وفنية أخرى ٠ على ان
ما جد على المجتمع العربى - والإنسانى عامة - من تطور فى الحياة

الاجتماعية والسياسية فى السنين الأخيرة قد أضعف من شأنه إلى حد كبير ،
وغيّر من طبيعته الفنية فلم يعد خالصا للعواطف الفردية المطلقة وحدها، ولم
يعد معجمه وصوره وتعبيراته محمّلة كما كانت بالأحاسيس الحادة والخيالات
الموهمة .

ومهما يكن من شيء فإن العواطف الإنسانية كانت وما تزال منبعها فيأخذا
للأدب والفن فى كل العصور . ولعل ما نشهد من عودة فى بعض فنون الأدب،
كالرواية، إلى التجارب العاطفية الخالصة يوحي بأن إنسان العصر الحديث
فى أيامنا هذه ربما ضاع بتعدد الحضارة وزاد شكّه فى مستقبلها ، وودّ
لو استطاع أن يستقبل الحياة من جديد بعواطفه وخياله و « ذاتيته » ، وإن
كنا نستطيع القول بأن موجة الوجدانية قد انصهرت بوجه عام ولم تعد
حركة أو ظاهرة مشتركة كما كانت عند نشأتها وإبان ازدهارها ، بل عادت
- كما كانت من قبل - تعبيراً فردياً عن العواطف الإنسانية المألوفة فى الأدب
والفن فى كل العصور .

وقد كان الاتجاه الوجدانى ذا أثر بالغ فى الشعر العربى ، فغيّر من
طبيعة تجاربه ومن صورته الفنية التى ظلت ثابتة - على شيء يسير من
الاختلاف - طوال العصور ، وجعله قادراً على أن يعبر عن مرحلة انتقال
حضارية كبيرة لم يمر المجتمع العربى بمثلاً منذ قرون ، فصور ما انطوت
عليه من تناقض وما حفلت به من قيم إيجابية وأخرى سلبية ، وشارك بما
فيه من نظرات اجتماعية ومثل أخلاقية فى توازن المجتمع إبان ذلك الانتقال
الكبير .

وقد اتخذ ذلك الاتجاه من الطبيعة والحب وسيلة للدعوة إلى تلك المثل
فى إطار من إكبار الجمال والنفور من الدمامة فى مظاهر الحياة والسلوك ،
فأسهم بهذا فى تطور الحس الحضارى والجمالى فى المجتمع العربى
الجديد . وقد حاولنا أن نصصح الفكرة السائدة عن هذا الاتجاه ، من أنه
اتجاه لا يحفل إلا بالعواطف الفردية الحادة والعواطف الخيالية الجامحة ،

فبيّنا ما تنطوى عليه تلك العواطف والعوالم من مستويات نفسية وفنية تتجاوز تلك الأساسيس الفردية إلى تصوير اشواق الإنسان وطموحه ، وقلقه وهمومه في مرحلة من شأنها أن تثير في النفس كل هذه الألوان من العواطف والأساسيس .

ومع حدة تلك التجارب وتعقدها ، حرص أصحاب الاتجاه - كل حسب طاقته وثقافته - على أن يظلوا مرتبطين بالتراث الشعري القديم ، نابذين منه ما لم يعد صالحا للعصر الحديث ، موقفين بينه وبين طبيعة الحياة العصرية والتجربة الذاتية الجديدة . وقد قاموا في هذا المجال بدور كبير في تطور الفاظ اللغة وأساليبها فأحيوا كثيرا من الألفاظ القديمة وبثوا فيها حياة جديدة ، وأغنوا الفاظ اللغة بكثير من الظلال والإيحاءات التي لم تكن لها من قبل ، وابتكروا كثيرا من التعبيرات والتركييب والصور المجازية ، حتى أصبح لهم أسلوب متميز يتعرف عليه المتلقى بسماته اللغوية والفنية الملحوظة .

ولا شك أن الدارسين قد ألوا بشيء من هذا في أبحاث سابقة ، لكنى حاولت أن أضع الاتجاه في سياق متطور منذ بدايته حتى انحصاره لتتابع نمو خصائصه الموضوعية والفنية ، موجّها جُلَّ اهتمامي إلى الدراسة الفنية التي لا يعنى الدارسون بها قدر عنايتهم بطبيعة التجربة وظروفها الحضارية .

وأرجو أن أكون قد وفقت إلى ما وعدت به في مقدمة هذه الدراسة ،

والله ولي التوفيق .

المراجع

- الشيخ ، ابراهيم اليازجى - عيسى شابا - دار المعارف بمصر ١٩٥٥
- الادب العربى المعاصر فى مصر • د • شوقى ضيف • دار المعارف ١٩٥٧
- ادب المازنى - د • نعمات احمد فؤاد • الخانجى ١٩٦١
- ادبنا وادباؤنا فى المهاجر الامريكىة - جورج صيدح - معهد الدراسات
العربية ١٩٥٦
- احلام الفارس القديم - صلاح عبد الصبور • دار الآداب ١٩٦٩
- اشراقه - التيجانى يوسف بشير • دار الثقافة ١٩٧٢
- اشعار من جزائر اللؤلؤ - غازى القصيبي ١٩٦٠
- اغاني الحياة - أبو القاسم الشابى • الدار التونسية للنشر ١٩٧٠
- اغاني الدرويش - رشيد أيوب • دار صادر ١٩٥٩
- اغاني الكوخ - محمود حسن اسماعيل • دار الكاتب العربى ١٩٦٧
- الحان منتحرة - حسن عبد الله القرشى • دار العلم للملايين ١٩٦٤
- افاعى الفردوس - الياس أبو شهبه • دار المكشوف ١٩٦٢
- اندام الفجر - احمد زكى أبو شادى ١٩٣٤
- الأيوبيات - رشيد أيوب • دار صادر ١٩٥٩
- باقة نور - عبده بدوى • القاهرة ١٩٦٠
- تذكار الماضى - ايليا أبو ماضى • الاسكندرية ١٩١١
- تطور النقد العربى الحديث فى مصر • د • عبد العزيز الدسوقي •
القاهرة ١٩٧٧
- الجداول - ايليا أبو ماضى • دار العلم للملايين ١٩٦٠

- جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث — د . عبد العزيز الدسوقي .
معهد الدراسات العربية ١٩٦٠
- حديث الأربعاء — طه حسين . دار المعارف ١٩٥٧
- حياة مطران — طاهر الطنحى
- الخمائل — إيليا أبو ماضي . دار العلم للملايين ١٩٦٩
- الديوان — العقاد والمازنى
- ديوان إسماعيل صبرى — لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٣٨
- ديوان البارودى — المطبعة الأميرية . القاهرة ١٩٥٤
- ديوان بدر شاكر السياب . دار العودة ١٩٧٤
- ديوان حافظ إبراهيم . بيروت ١٩٦٩
- ديوان الحبوبى . مكتبة العرفان
- ديوان الخليل . دار الهلال القاهرة ١٩٤٩
- ديوان خليل مردم . المجمع العلمى العربى — دمشق
- ديوان الرافعى . القاهرة ١٩٠١
- ديوان شبلى الملائك . بيروت ١٩٢٥
- ديوان العباسى . الدار السودانية ١٩٦٨
- ديوان عبد الرحمن شكرى . الاسكندرية ١٩٦٠
- ديوان العقاد . اسوان ١٩٦٧
- ديوان على محمود طه . دار العودة ١٩٧١
- ديوان عمر أبو ريشه . دار العودة ١٩٧١
- ديوان الكاظمى . الحلبي . القاهرة ١٩٤٨
- ديوان القروى . وزارة التربية والتعليم بمصر ١٩٦١

- ديوان معروف الرصافي • بيروت ١٩١٠
ديوان الهمشري • وزارة الثقافة بمصر ١٩٧٤
ديوان وديع عقل • بيروت ١٩٣٩
رفائيل - ترجمة أحمد حسن الزيات • القاهرة ١٩٦٧
رفيف الاقحوان - نقولا قياض - بيروت ١٩٥٠
الشاطيء المجهول - سيد قطب
شاعرية العقاد في ميزان النقد الحديث - د • عبد الحي دياب • دار
 النهضة العربية ١٩٦٩
الشعر والشعراء في السودان - أحمد أبو سعد • بيروت ١٩٥٩
الشعر والشعراء في العراق - أحمد أبو سعد • بيروت ١٩٥٩
الشعر العربي في المهجر - د • احسان حباس ومحمد يوسف نجم •
دار صادر ١٩٥٧
شعراء السودان - سعد ميخائيل • مطبعة رمسيس • القاهرة
الشعراء الاعلام في سوريا - سامي الدهان ١٩٦٨
شعراء الرابطة القلمية - د • نادرة السراج • دار المعارف بمصر ١٩٥٧
شعراء من لبنان - السيد علي ابراهيم • بيروت ١٩٦٤
شعراء العصبة الاندلسية في المهجر - د • عمر الدقاق • دار الشرق
بيروت ١٩٧٣
شعراء مجددون - مصطفى السحررتي • رابطة الادب الحديث ١٩٥٩
شعراء سوريا - بدر الدين الحامد
أبو شادى وحركة التجديد في الشعر العربي الحديث - د • كمال نشأت
القاهرة ١٩٦٧

- شظايا ورماد • نازك الملائكة • بغداد ١٩٤٩
- الشفق الباكي - أحمد زكي أبو شادي • القاهرة ١٩٥٦
- الشوقيات - أحمد شوقي - دار الكتب المصرية ١٩٤٦
- الحلين والأظافر - محيي الدين فارس • القاهرة ١٩٥٦
- عباس العقاد ناقدًا - د • عبد الحى دياب • الدار القومية ١٩٦٥
- عبير الأرض - فوزى العنتيل • دار الفكر العربى ١٩٥٦
- على بساط الريح - فوزى معلوف • ريويدى جانيرو ١٩٢٩
- الغريال - ميخائيل نعيمة • دار صادر بيروت ١٩٦٠
- فى الميزان الجديد - محمد مندور • مكتبة نهضة مصر
- قال المساء - ملك عبد العزيز • الدار القومية ١٩٦٦
- قطرات من ظمأ - غازى القصيبي • بيروت ١٩٦٩
- قطرة من يراع فى علم الأدب والاجتماع • أحمد زكى أبو شادي
القاهرة ١٩١٠
- ليالى القاهرة - إبراهيم ناجى • دار العودة ١٩٧٣
- مأساة الحياة وأغنية للإنسان - نازك الملائكة • دار العودة ١٩٧٠
- مجنون ليلى - أحمد شوقي • دار الكتاب العربى • بيروت
- المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران • دار صادر ١٩٤٩
- مصرع كليوباترا - أحمد شوقي
- معركة بلا راية - غازى القصيبي • بيروت ١٩٧١
- النظرات - مصطفى صادق الرافعى • القاهرة
- النغم الأزرق - حسن عبد الله القرشى • دار الآداب ١٩٦٦
- هاملت - ترجمة د • عبد القادر القط • وزارة الثقافة بالكويت ١٩٧١

فهرست

تمیید ۴ - ۱۵

المرحلة الأولى

- الاحياء ۰۰۰ وعودة الذاتية ۱۷ - ۱۰۳
 (۱) حركة الاحياء فى مصر ۱۹ - ۳۵
 (۲) حركة الاحياء فى العراق ۳۶ - ۳۵
 (۳) تطور حركة الاحياء الى تجديد ۵۵ - ۱۰۳

المرحلة الثانية

- الريادة والتجديد ۱۰۵ - ۳۰۱
 (۱) خليل مطران ۱۰۷ - ۱۵۲
 (۲) شكرى والعقاد والمازنى ۱۵۴ - ۲۳۰
 (۳) احمد زكى ابو شادى ۲۳۱ - ۲۳۸
 (۴) البدايات فى شعر المهجر ۲۳۹ - ۳۰۱

المرحلة الثالثة

- الازدهار والنضج ۳۰۳ - ۴۹۱
 (۱) دراسة موضوعية ۳۰۷ - ۳۶۶
 (۲) دراسة فنية :
 (۱) بناء القصيدة ۳۶۷ - ۳۹۵
 (ب) المعجم الشعرى ۳۹۶ - ۴۲۴
 (ج) الصورة الشعرية ۴۳۵ - ۴۷۸
 (۲) دراسة تطبيقية ۴۷۹ - ۴۹۲

المرحلة الاخيرة ۴۹۳ - ۵۳۰

المراجع ۵۳۱ - ۵۳۵

